This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

57 Bur

A1

16721/18
400 -

57 Blur

A 1

DEPARTMENT OF
THE HISTORY OF ART
OXFORD

16721/18
400 -

TRAITÉ

DES CONNAISSANCES

NÉCESSAIRES

AUX AMATEURS DE TABLEAUX.

Imp. de A. Prignet, à Valenciennes.

FRANC. XAV. DE BURTIN, EQ.
S.C.R.M. à consil. gub. gen. Belg.
plurim. sc. acad. soc.

TRAITÉ

THÉORIQUE ET PRATIQUE

DES CONNAISSANCES

QUI SONT NÉCESSAIRES A TOUT AMATEUR DE TABLEAUX, ET A TOUS CEUX QUI VEULENT APPRENDRE A JUGER, APPRÉCIER ET CONSERVER LES PRODUCTIONS DE LA PEINTURE;

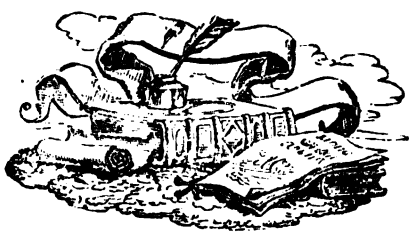
suivi

D'OBSERVATIONS SUR LES COLLECTIONS PUBLIQUES ET PARTICULIÈRES, QUI EXISTAIENT EN 1808, ET DE LA DESCRIPTION DES TABLEAUX QUI FORMAIENT LA GALERIE DE L'AUTEUR

FRANÇOIS-XAVIER DE BURTIN,

Conseiller Référendaire du ci-devant Gouvernement général des Pays-Bas, membre de différentes académies et sociétés savantes, tant nationales qu'étrangères, premier membre pensionnaire de l'Académie I. et R. de Bruxelles, pour la classe des sciences, etc.

2e ÉDITION.



VALENCIENNES,

LEMAITRE, LIBRAIRE-ÉDITEUR.

1846.

DEPT. HISTORY OF ART
OXFORD

AVIS DES ÉDITEURS.

François-Xavier de Burtin est né en 1743, à Maestricht, d'un père qui était attaché au prince-évêque de Liège; il fit, dans sa jeunesse, d'excellentes études et fut nommé successivement premier médecin impérial aux Pays-Bas, conseiller-référendaire, membre pensionnaire de l'Académie de Bruxelles, puis membre de l'Institut de Hollande, créé par le roi Louis Bonaparte. Il mourut en 1818.

Burtin a écrit sur différents sujets, mais l'ouvrage qui sauvera son nom de l'oubli est celui intitulé TRAITÉ THÉORIQUE ET PRATIQUE des connaissances nécessaires aux amateurs de tableaux, (2 vol. in-8°, Bruxelles, 1808). L'édition de ce livre intéressant était depuis longtemps épuisée, le prix élevé qu'on y mettait dans les ventes, en constatait le mérite. Nous offrons aujourd'hui au public une nouvelle édition de ce traité qui sera tiré à peu d'exemplaires.

***

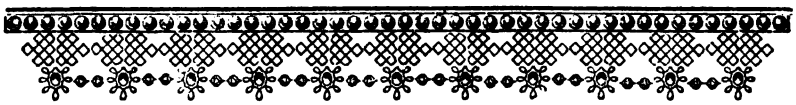


TABLE DES CHAPITRES.

CHAPITRE PREMIER. — *Idée générale et motifs de l'ouvrage*, page... 1

CHAPITRE II. — *Des qualités qui sont requises pour qu'un tableau soit bon* 12

ARTICLE PREMIER. — *Définition de la peinture et du tableau*..... id.

ARTICLE II. — *Du bon tableau*..... 13

ARTICLE III. — *Du bon choix* ..... id.

ARTICLE IV. — *De l'invention* 17

ARTICLE V. — *De la composition* 18

ARTICLE VI. — *De la disposition* 20

ARTICLE VII. — *Du dessin, des airs des têtes, des attitudes et de l'expression* 21

ARTICLE VIII. — *De la perspective linéaire*..... 24

ARTICLE IX. — *De la perspective aérienne* ..... id.

ARTICLE X. — *Des couleurs propres et des couleurs locales*..... 26

ARTICLE XI. — *Du ton général du coloris*..... 31

ARTICLE XII. — *Du clair-obscur*..... 38

ARTICLE XIII. — *De la transparence*..... 40

ARTICLE XIV. — *De l'harmonie*..... 41

ARTICLE XV. — *De l'effet*..... 42

ARTICLE XVI. — *De l'empâtement*..... 43

ARTICLE XVII. — *De la touche*..... 48

CHAPITRE III. — *Méthode pour bien juger les tableaux*..... 51

CHAPITRE IV. — *Manière de juger si un tableau est bien conservé ou non* 61

CHAPITRE V. — *Manière de reconnaître et d'apprécier les copies*..... 68

CHAPITRE VI. — *Manière d'analyser et de décrire les tableaux*..... 78

CHAPITRE VII. — *Des écoles générales de peinture*..... 87

ARTICLE PREMIER. — *De ce qui constitue une école de peinture*..... id.
ARTICLE II. — *De l'école florentine ou toscane*..... 95
ARTICLE III. — *De l'école romaine*..... 97
ARTICLE IV. — *De l'école vénitienne*..... 98
ARTICLE V. — *De l'école lombarde*..... 101
ARTICLE VI. — *De l'école flamande*..... 103
ARTICLE VII.— *De l'école hollandaise*..... 120
ARTICLE VIII. — *De l'école française*..... 122
ARTICLE IX. — *De l'école allemande*..... 126

CHAPITRE VIII. — *Observations sur les causes des caractères qui distinguent entr'elles les différentes écoles générales; avec des remarques sur le coloris et sur les meilleurs coloristes*..... 130

CHAPITRE IX. — *Division des genres de la peinture, selon leurs différents objets, avec des remarques sur le genre naturel et le genre idéal*..... 143

CHAPITRE X. — *Des causes de la supériorité des tableaux des XVIe et XVIIe siècles sur ceux du siècle passé*..... 163

CHAPITRE XI. — *Des différentes manières des maîtres*..... 177

CHAPITRE XII. — *Des signatures que les maîtres ont mises sur leurs tableaux et des matières sur lesquelles ils les ont peints*..... 195

CHAPITRE XIII. — *Examen de la fameuse balance inventée par De Piles, pour juger les différents degrés du mérite des principaux peintres d'histoire*..... 210

CHAPITRE XIV. — *Des prix auxquels se sont vendus jusqu'ici les tableaux des différents maîtres les plus distingués des écoles flamande, hollandaise et allemande*..... 228

CHAPITRE XV. — *Des différentes méthodes qu'on peut mettre en usage pour nettoyer les tableaux, et des précautions qu'on doit prendre en les faisant rentoiler ou restaurer*..... 251

ARTICLE PREMIER. — *Nécessité pour tout amateur d'apprendre à nettoyer ses tableaux*..... id.
ARTICLE II. — *Des tableaux couverts d'un vernis au mastic, ou autres résines de cette nature*..... 254

ARTICLE III. — *Des tableaux qui sont couverts d'huile* 259
ARTICLE IV. — *Des tableaux qui sont couverts d'un mauvais vernis* 262
ARTICLE V. — *Des tableaux qui sont couverts de blanc d'œuf, de colle, ou de vernis à l'eau* 263
ARTICLE VI. — *Des tableaux qui sont couverts de fumée ou crasse de l'atmosphère, sans avoir été ni vernis ni huilés* 264
ARTICLE VII. — *Des différentes espèces de chancl qui attaquent les tableaux* 267
ARTICLE VIII. — *Des cas où l'on peut employer le fer sur la peinture* 270
ARTICLE IX. — *Précautions générales qu'on doit prendre en nettoyant des tableaux, ainsi que pour le rentoilage et leur restauration* 271

CHAPITRE XVI. — *Des vernis employés sur les tableaux* 281
ARTICLE PREMIER. — *Des mauvais vernis* ..... id.
ARTICLE II. — *Du bon vernis* 288

CHAPITRE XVII. — *Des galeries publiques, avec des remarques sur quelques-unes des principales* 293
ARTICLE PREMIER. — *Des galeries en général, leur origine et leur utilité* .. id.
ARTICLE II. — *Galerie impériale du Musée à Paris* 302
ARTICLE III. — *Galerie impériale à Vienne* 307
ARTICLE IV. — *Galerie royale à Dresde* 317
ARTICLE V. — *Galerie électorale de Dusseldorff* 322
ARTICLE VI. — *Galerie royale de Munich* 324
ARTICLE VII. — *Galerie ducale de Brunswick* 330
ARTICLE VIII. — *Galerie électorale de Cassel* 332
ARTICLE IX. — *Galerie des princes de Lichtenstein à Vienne* 334

CHAPITRE XVIII. — *Utilité des collections particulières, et méthode pour les bien former* 339

CHAPITRE XIX. — *Coup-d'œil général sur ma propre collection et sur le plan et la méthode que j'ai suivis en la formant* 350

CHAPITRE XX. — *Description analytique et méthodique des tableaux que je possède en ce moment, accompagnée d'observations historiques et critiques sur plusieurs artistes éminents, et de l'indication des écoles générale et particulière auxquelles chaque maître a appartenu, ainsi que des dates de sa naissance et de sa mort* 377

TABLE *générale et alphabétique des noms et des matières* 531

CHAPITRE PREMIER.

Idée générale et motifs de l'ouvrage.

Il paraîtra sans doute étrange à beaucoup de mes lecteurs, peut-être même téméraire à quelques-uns, qu'un homme qui n'a jamais eu de pinceau ni de crayon en main, entreprenne d'écrire sur la connaissance, le mérite, l'utilité et la conservation des ouvrages de la peinture. N'importe! Je n'écris ni pour les peintres, ni pour les connaisseurs : ceux-ci n'ont que faire de mon ouvrage ; la plupart de ceux-là le dédaigneront, parce qu'il vient d'un homme qui n'a pas excercé leur art (*). L'intérêt seul que m'inspire l'amateur, et surtout l'amateur novice, est le motif de mon travail, dont celui qui n'est que curieux profitera de même.

Entraîné, dès ma jeunesse, vers les productions de ce bel art,

(*) L'abbé *Laugier*, dans son introduction à la *Manière de bien juger des ouvrages de peinture*, se plaint de ce que les *artistes* étendent assez volontiers le reproche d'*ignorance* à quiconque n'est pas au fait de la *pratique* et du *jargon* de l'art, et de ce qu'ils voudraient bien qu'il fût décidé qu'on ne peut être juge et connaisseur en peinture sans être vraiment *peintre*. Il ajoute que cette prétention de leur part ne peut prendre sa source que dans l'intérêt qu'ils ont de se ménager, contre toute *censure*, une commode *justification* !

par une passion sans bornes, qui me dominait au point de me fermer les yeux sur leurs imperfections, comme la passion si connue d'*Ovide* les lui fermait, selon son ingénieux aveu, sur celles de toutes les femmes, je trouvais bons tous les tableaux, quelque médiocres qu'ils fussent, pour peu que je pusse y découvrir l'un ou l'autre point louable, qui ne manquait jamais de m'aveugler sur tout le reste. Aussi, moins clairvoyant encore sur les tableaux qu'*Ovide* sur le beau sexe, étais-je plus en droit de dire:

Centum sunt causæ, cur ego semper amem! OVIDE.
Pour aimer tout tableau, j'ai mille et un prétextes!

Le résultat d'un goût si décidé et si peu éclairé, fut l'acquisition successive d'une quantité de tableaux, médiocres ou mauvais, que je m'obstinais à trouver bons tout seul, fort mécontent de ceux qui manifestaient une opinion contraire. Mais lorsque, avec le tems, les contradictions des autres m'eurent fait naître des doutes sur la bonté de mes achats, je devins timide et irrésolu, je cherchai des instructions partout, mais n'en trouvai nulle part. Forcé néanmoins, par mon goût dominant, à faire de temps en temps quelqu'acquisition nouvelle, je n'osai plus m'y résoudre qu'en empruntant les yeux de ceux qui passaient pour connaisseurs. Mais je m'aperçus bientôt que, d'accord avec les vendeurs, ils consultaient souvent leur intérêt plus que le mien dans les conseils qu'ils me donnaient. Enfin, après avoir lutté long-temps contre des difficultés et des désagrémens nombreux, sans faire un pas de plus vers la connaissance réelle, j'eus le bonheur de voir et d'étudier à loisir la belle collection de feu le chevalier *Verhulst*, à Bruxelles. Cette étude commença par me dessiller les yeux, et finit par me convaincre de la grande vérité, si intéressante pour tous les commençans, mais malheureusement si négligée, qu'en ne voyant que du mauvais, on reste toujours aveugle, et que ce n'est qu'à force de voir et de revoir des choses vraiment belles, qu'on peut apprendre à les connaître et à sentir, par leur grande supériorité, combien les choses médiocres et ordinaires, qui nous attachaient, étaient peu dignes de nos regards.

Mes vœux se tournant dès-lors exclusivement vers les tableaux

d'un vrai mérite, mes achats précédens me devinrent insupportables; et, pour ne point sentir la perte que j'y ferais en les vendant, je pris la résolution de m'en défaire en les donnant, sans trop en calculer la valeur, comme partie du paiement de chaque acquisition nouvelle que je faisais.

Depuis cette époque, je n'ai cessé de poursuivre avec ardeur la vraie route pour m'instruire, que j'avais eu le bonheur de rencontrer. Détournant mes yeux de toutes les productions sans mérite qui sont l'opprobre de l'art, j'ai cherché et étudié avec soin ce que les belles collections de Gand, d'Anvers et surtout de Bruxelles, si multipliées pour lors, et devenues si rares depuis par les malheurs des temps, renfermaient de plus digne de mon admiration. M'étant ainsi peu à peu affermi, au point de pouvoir me rendre raison de mes jugemens sur les productions de l'art, j'ai pu mieux mettre à profit les longs voyages que j'ai faits depuis 1785. Ils m'ont fourni l'occasion de voir à loisir les tableaux que possédaient les Pays-Bas, la Hollande, l'Allemagne, l'Autriche, la Bohême, la Moravie, la Styrie, la haute Italie, la meilleure partie de la France, et une partie de la Prusse, de la Pologne et de la Hongrie, où les connaissances que j'avais acquises en cette partie m'ont partout tenu lieu de recommandation chez les amateurs; la conformité des goûts étant un motif puissant de liaison entre les hommes de tous les pays.

Quelque part que je me sois trouvé, j'ai fait de la recherche et de l'étude des tableaux une de mes occupations favorites. Elle m'a valu le double fruit, d'enrichir ma collection de morceaux rares et précieux, que le hazard m'a fait découvrir ou dont la bienveillance des souverains m'a permis le choix dans leurs galeries, et en même tems de remplir mes journaux d'observations et de remarques sur cette partie. Je les publierai un jour, avec les analyses de tout ce que renferment les principales galeries, lorsque le temps sera venu où je pourrai communiquer au public les réflexions que j'ai faites sur une infinité de sujets pendant mes voyages.

Enfin, je ne me suis borné nulle part aux tableaux qu'on voit dans les galeries, les églises et autres lieux publics, ainsi que dans les

collections des amateurs, mais j'ai recherché ceux même qui étaient dispersés dans les maisons particulières et très souvent relégués au grenier. Aussi puis-je assurer, que la quantité de ceux que j'ai vus jusqu'ici est vraiment innombrable et surpasse toute imagination (*).

J'avouerai néanmoins avec franchise que, quelle que soit la facilité que m'a donnée une si longue habitude pour juger promptement et avec connaissance de cause les productions de l'art, les occasions ne me manquent pas encore pour me convaincre qu'on ne cesse jamais d'apprendre dans cette partie, tant les sujets d'instruction y sont multipliés à l'infini et dispersés par toute l'Europe! Heureusement, que ces difficultés se bornent à la connaissance des maîtres, de leurs différentes manières et autres choses accessoires, et ne s'étendent pas au point principal, le plus essentiel de tous, et auquel seul j'ose espérer qu'on s'attachera un jour, savoir le vrai mérite intrinsèque des tableaux, qui est indépendant du nom de l'artiste et de toute autre circonstance, et dont le jugement, comme je ferai voir ci-après, est basé sur des règles fixes et invariables, qui sont à la portée de tout le monde.

Ces règles, et les moyens pour juger les écoles, les maîtres, leurs ouvrages, de même que la conservation, l'originalité et les prix de ceux-ci, les raisons qui démontrent l'utilité des collections de tableaux, tant particulières que publiques, la méthode de les conserver, de les nettoyer et vernir, enfin l'art de les analyser et de les

---

(*) L'abbé *Laugier*, dans sa *Manière de bien juger les ouvrages de peinture*, établit en *principe*, que la vue d'une multitude de tableaux est le moyen le plus assuré de devenir vrai connaisseur et juge. Voici les paroles par lesquelles il commence son sixième chapitre. « Pour bien juger d'un art, il faut en connaître les productions. » Elles fournissent une instruction qui, tombant sous les sens est beaucoup plus efficace » que les leçons les mieux raisonnées. Les ouvrages de l'art mettent sous les yeux la » perfection existante; et, en la comparant avec la perfection possible, dont le raisonnement donne l'idée, il en résulte un jugement solide, source d'une critique exacte » sans rigueur. Il serait à souhaiter, que l'on fût en état de voyager dans tous les » pays où la peinture a été florissante, afin de voir tous les tableaux qui sont sortis » de la main des hommes. Ici, voir *peu* ou *beaucoup*, n'est pas une chose indifférente. Il en est des tableaux, comme des ouvrages d'esprit, etc., etc. » En écrivant ceci, l'abbé *Laugier* ne pensait pas sans doute que, de nos jours, beaucoup de gens trouveraient le secret de devenir connaisseurs du jour au lendemain, et sauraient s'ériger en experts et en juges avant d'avoir vu des tableaux.

décrire, fondé sur des principes, et démontré en pratique par la description des tableaux que je possède en ce moment, feront la matière de cet ouvrage, dont le besoin que j'en ai toujours éprouvé moi-même m'a fait naître l'idée, pour que les autres puissent jouir enfin d'un secours, que j'ai toujours cherché en vain de me procurer, mais dont, à mon grand regret, je me suis convaincu que personne ne s'est occupé jusqu'ici. Il ne m'en a pas fallu davantage pour me résoudre à éviter aux autres les embarras sans nombre qui m'ont jonché d'épines un chemin, où je devais ne rencontrer que des fleurs.

En effet, j'ai tant souffert de ma propre ignorance; j'ai trouvé un silence si obstiné dans ceux à qui je demandai des lumières; j'ai tiré si peu de fruit de mes lectures; que je veux éviter aux amateurs, sinon la totalité, au moins une grande part des peines infinies qu'il m'en a coûté pour cesser d'être aveugle.

J'ai eu la satisfaction de me trouver si bien, à la longue, de ce que mes yeux seuls, éclairés par la réflexion m'ont fait connaître, que je tâcherai d'en faire jouir aussi, autant que je pourrai, les commençans dans les choses même où je ne puis les transporter tout d'un coup par mes instructions seules au point de lumière auquel ils doivent parvenir en les prenant pour base de leurs observations. Rompant le secret intéressé, que j'ai rencontré partout sur mes pas chez ceux qui auraient pu m'instruire, je ferai franchir aux amateurs novices plusieurs pas difficiles de la pénible carrière que j'ai parcourue. M'attachant surtout à ne les conduire que par la même route qui m'a réussi, je ne leur communiquerai que le seul résultat utile de ce que ma passion innée pour les productions de l'art, éclairée par la vue d'une multitude innombrable de tableaux, et épurée à la longue par l'étude comparative de la nature, par la réflexion et par l'habitude, m'a enseigné et confirmé. Puissent-ils en recueillir autant de fruit que moi!

Ils ne doivent pas s'étonner, qu'écrivant sur les productions de la peinture, je ne fasse presqu'aucun usage des livres qui ont parlé de celle-ci. Il en est peu de cette espèce que je n'aie lus: mais tous m'ont laissé dans l'ignorance où j'étais avant. Est-ce ma faute, ou

bien la leur ? J'en abandonne la décision à ceux qui, comme moi, y chercheront de quoi s'instruire. D'ailleurs le but de mon ouvrage est si différent de celui que se sont proposé tous ceux qui, jusqu'à ce jour, ont écrit sur les peintres ou la peinture, que, quand même je le voudrais, je ne pourrais guère tirer parti de leur travail.

Si je ne puis me louer des ouvrages de ce genre, dont j'ai fait la lecture, je n'en accuse pas les auteurs d'incapacité pour cela; mais je crois être fondé à me plaindre des plans défectueux qu'ils ont suivis: les uns en se bornant à nous transmettre l'historique monotone, la plupart très-insipide, des anciens maîtres, et en négligeant les traits caractéristiques du style et du pinceau qui feraient connaître ces artistes dans leurs ouvrages, seule partie qui pouvait rendre utile et intéressant le travail de leurs biographes: les autres, en éparpillant tellement les principes qu'ils veulent enseigner, et en les noyant dans une telle abondance de paroles superflues, qu'il devient impossible de les rassembler dans un ordre suivi: plusieurs aussi, en ne distinguant pas assez la partie idéale de l'art, de sa partie mécanique: enfin tous, ou peu s'en faut, se sont rendus absolument inutiles à celui qui cherche à devenir connaisseur, en ne parlant que des détails qui regardent l'exécution, les procédés matériels et les moyens physiques de l'art, ou en montrant un enthousiasme excessif pour le sublime, le beau idéal, les statues antiques, les grâces et la noblesse, l'application des règles de la musique et de la poésie à l'art de la peinture, et en ne prêchant que composition, dessin et expression, comme si le coloris n'était qu'un accessoire très peu signifiant; enfin, en s'occupant des seuls peintres d'histoire, aux dépens de tous ceux qui se sont consacrés avec un si grand succès au paysage, à la vie commune et à tant d'autres parties, qui font l'ornement des cabinets et des galeries, quoique ces auteurs manifestent leur mépris pour des artistes si excellents, en les désignant sous la même dénomination de *peintres de genre*, comme si l'histoire n'était pas un *genre* aussi !

Ceux même parmi ces écrivains qui, en dépit des autres, ont osé se déclarer hautement en faveur du coloris au point d'en devenir les panégyristes, tels que le laborieux *de Piles* et surtout le professeur

Dandré Bardon, ces zélés admirateurs du grand *Rubens*, dont les immortels ouvrages ont été la source unique où ils ont puisé leurs règles pour le coloris, les ont proposées d'une manière si vague, si confuse et si peu systématique, l'un avec un style si plat, l'autre avec un langage si pédantesque, si affecté et un tel abus des *méplats*, des *échos* et autres termes baroques des ateliers, peu faits pour le public, qu'ils ont rendu leur travail à peu près inutile pour la majeure partie de leurs lecteurs.

Je puis même dire, qu'en général j'ai trouvé tout ce que j'ai lu sur l'art, dépourvu de plan régulier, de concision et de netteté dans les idées et dans les expressions; d'ailleurs fatiguant par des longueurs excessives et par un style embrouillé et rebutant, tantôt trop plat, tantôt trop affecté. Bien plus, jamais je n'ai pu y puiser des lumières satisfaisantes sur la touche, le coloris, le ton général, le clair-obscur, l'harmonie, la transparence, la perspective aérienne, l'effet et autres parties intéressantes qui dépendent du coloris: beaucoup moins encore des instructions et des règles générales: pour juger, gouverner et conserver les tableaux. Aussi tâcherai-je de suppléer autant que je pourrai, dans cet ouvrage, à tout ce que mes lectures m'ont laissé à désirer sur ces différentes parties, si négligées par les auteurs, mais si nécessaires à tout vrai connaisseur. Je suis charmé de pouvoir imiter ainsi l'exemple du plus intime de mes amis, le défunt célèbre professeur *Pierre Camper*, qui n'ayant, comme moi, parlé qu'en amateur de l'art des peintres, leur a néanmoins rendu un service très essentiel dans ses savans discours sur *le Beau* et sur plusieurs autres sujets intéressans pour les artistes, surtout dans celui où, suppléant au silence de tous ceux qui avaient écrit sur les expressions du visage, il a démontré physiologiquement quels sont les nerfs et les muscles qui expriment les différentes passions ou affections de l'âme dans la physionomie humaine. Ces discours, si utiles pour l'art, ont été publiés in-4°. par M. *Camper*, fils, après le décès de son illustre père, et traduits du Hollandais par M. *Quatremère d'Isjonval*.

J'ai dit plus haut que, quoique dans mon travail actuel j'ai envisagé surtout l'utilité de l'amateur de tableaux, tout lecteur qui n'est

que curieux pourra en profiter également. En effet, le goût pour les productions de ce bel art est devenu si général aujourd'hui, surtout parmi les gens instruits et bien élevés, que tous ceux qui n'en ont pas de collection eux-mêmes se procurent autant qu'ils peuvent la jouissance de celles d'autrui. La plupart des personnes qui voyagent, pour leur plaisir ou pour leur instruction, ne manquent jamais l'occasion de voir les tableaux, partout où elles passent, tant chez les amateurs que dans les endroits publics. Tout goût et tout sentiment à part, il devient même de plus en plus du bon ton, d'aimer la peinture et ses productions, surtout depuis que les gouvernements s'empressent à l'envi d'y attacher la plus grande importance.

L'utilité de cet ouvrage ne se borne donc pas à l'amateur, mais elle s'étend à tous ceux qui ont un amour-propre assez bien entendu pour ne pas vouloir être réduits, en voyant des tableaux, à une admiration stérile et muette, dont ils ne pourraient rendre raison ni à autrui ni à eux-mêmes; ou, ce qui est plus humiliant encore, à dévoiler leur ignorance par quelques mauvais choix ou par des jugemens mal fondés. Heureusement, ils trouveront ici de quoi se mettre à même, en peu de tems, de juger sainement et sans craindre la risée, si le tableau qu'ils verront a du mérite ou non. Ils pourront même, dans les collections, faire des choix assez raisonnables pour être approuvés par les connaisseurs, qui n'ignorent nullement combien le goût particulier peut embellir chaque tableau à nos yeux, pourvu seulement qu'il ne soit pas sans vrai mérite. Voilà, je crois, tout ce qu'il faut à celui qui n'a nulle envie de devenir amateur. Car dès-lors on ne peut plus exiger de lui qu'il sache distinguer l'original de la copie, ni le tableau pur de celui qui est repeint; et, moins encore, à quelle école ou à quel maître il appartient.

Pour prévenir, qu'on se méprenne sur mes opinions, en lisant mes argumens nombreux contre la partialité d'autrui dans les *genres* de la peinture, je crois me devoir à moi-même de dire, avant de terminer ce chapitre, que tout lecteur équitable et sans prévention pourra se convaincre, dans tout le cours de mon ouvrage que, parfaitement impartial dans tout le reste, je ne suis partisan que de la

seule vérité ; que, si je suis admirateur des beautés naturelles bien imitées, je ne le suis pas moins des beautés idéales bien employées ; en un mot, que j'aime tout résultat de l'art en proportion que son mérite réel et intrinsèque doit me le rendre aimable. J'ajouterai que, si ceux en faveur de qui j'écris cet ouvrage l'approuvent et en profitent, si les facilités et les secours qu'il présente multiplient les amateurs des belles productions de l'art dont je démontre les avantages, j'aurai la récompense la plus flatteuse que je puisse attendre de mon travail ; récompense, qui me dédommagera facilement des critiques auxquelles la nature et la nouveauté du sujet que je traite pourront m'exposer de la part de ceux dont l'intérêt n'y trouvera pas son compte, ou de la part de ceux dont les vérités, que j'y annonce, heurteront les opinions et blesseront ainsi malgré moi l'amour-propre.

Je connais trop le cœur humain pour ne pas savoir combien les hommes en général souffrent impatiemment qu'on attaque de front un système dont ils se sont une fois déclarés les partisans publics ; je suis même convaincu, qu'assez indifférents sur les efforts qu'on pourrait faire contre tout ce qui, dans leur esprit, passe pour une vérité bien évidente et généralement reconnue, ils soutiendront une opinion d'autant plus obstinément, qu'elle approchera davantage du paradoxe et en proportion qu'ils s'appercevront plus clairement de la faiblesse des moyens pour la défendre. Tant il est vrai que les hommes, même les plus sensés et les plus raisonnables, mettent toujours une espèce de honte à convenir qu'ils ont pu se tromper !

Lorsqu'à ces considérations je joins celle de la résistance opiniâtre que présente en toutes choses l'esprit du parti, surtout du côté qui se sent dominant, comment puis-je me flatter, d'échapper à la critique des partisans *exclusifs* des beautés antiques et de la perfection idéale, qui tiennent le haut bout parmi les peintres et remplissent toutes les chaires publiques ? Quand, ami impartial de tout ce qui est beau dans l'art, j'ose dire et répéter sans cesse que, sans le coloris, science si difficile, dont ces messieurs s'occupent si peu, leurs antiques et leur perfection idéale produiront des dessins, mais jamais des tableaux !

J'avouerai donc franchement, que j'ai compté si peu de pouvoir éviter toute critique de leur part, que je m'y suis préparé d'avance, et que, quelqu'éloigné que je sois de désirer les critiques ou de les provoquer par un insolent défi, je ne suis pas moins éloigné de les craindre. Car je me suis si bien convaincu du bon droit de la cause que je défends, je me suis pénétré si profondément de la vérité de mes principes, qu'il me paraît impossible de les renverser par des raisonnemens contraires, que j'ai eu soin de rechercher moi-même pour en peser la valeur, avec d'autant plus d'impartialité que, ne tenant absolument en rien à aucun parti, la vérité seule a pu m'intéresser.

Si je compte fort peu sur l'approbation des admirateurs *exclusifs* des antiques et de l'*idéal*, je crois en revanche pouvoir compter beaucoup sur celle des amis infiniment nombreux des belles imitations de la nature, et de tous ceux qui, sans partialité et sans prévention, ne s'attachent qu'au vrai mérite, et l'admirent partout où ils peuvent le trouver. Je me flatte surtout, que les amateurs, en faveur desquels je compose cet ouvrage pour leur offrir un secours dont ils manquaient jusqu'ici, me sauront quelque gré du service que je leur rends en affermissant leurs pas dans la carrière qu'ils parcourent. Les curieux même y verront avec plaisir, j'espère, les idées neuves que j'y développe et le soin que j'y prends de remplir les lacunes sans nombre qu'ont laissées, sur ce qui concerne les résultats de l'art, tous ceux qui ont écrit jusqu'à ce jour sur la peinture. Enfin la liaison, l'ordre et la clarté, que j'introduis dans une matière si vaste, si compliquée et jusqu'ici si embrouillée, n'échapperont, comme je pense, ni aux hommes lettrés, ni aux vrais connaisseurs, dont j'ambitionne surtout les suffrages.

Je ne puis me cacher les clameurs que vont élever, contre le dixième chapitre de cet ouvrage et contre son auteur, ceux qui, parmi les peintres modernes, seront assez aveugles pour méconnaître la pureté de mes intentions, et pour ne pas voir, que ce chapitre est tout écrit en leur faveur, pour peu qu'ils veulent en faire usage ! Si de tels égoïstes, qui ont eu la modestie de se préférer aux anciens, qui ne trouvent rien de beau de ce qu'ils font eux-mêmes

et qui se croient seuls juges des ouvrages de l'art, prétendent rester tout-à-fait incorrigibles, je ne puis qu'abandonner au public impartial le soin de me venger des sarcasmes, qu'à défaut de bonnes raisons ils pourront se permettre contre un homme qui, bien loin de vouloir leur nuire, n'a cherché véritablement qu'à leur être utile, et dont en effet tout le crime sera de leur avoir dit la vérité ! J'ose espérer, au moins, qu'aucun parmi eux ne pourra me reprocher de l'avoir offensé personnellement, en le désignant d'une manière quelconque.

Si néanmoins il était possible que, contre mon attente, j'eusse blessé l'amour-propre de qui que ce soit, je proteste d'avance que ce n'a pu être que contre mon intention : ce que je prouverai, par mon silence même, dans tous les cas où quelqu'un croirait devoir s'en plaindre au public. Conduite que j'ai déjà mise en pratique à l'égard de M. *Deluc*, savant célèbre, en ne répondant pas un mot aux longues et nombreuses lettres, dont il remplissait mois par mois le *Journal de Physique*, pour venger son amour-propre, que j'avais eu le malheur d'offenser, non par ma volonté, mais par la nature même de mon ouvrage, dans un de mes mémoires couronnés, contre lequel ce savant a porté une rancune si durable, que je crois vraiment que le Journal n'aurait jamais vu la fin de ses insipides lettres, si l'ennui fortement prononcé des souscripteurs ne m'en avait pas fait justice !

Mais, si je puis, sans effort, fermer les yeux sur les passions qui s'exhalent et sur l'amour propre qui se venge, il n'en est pas de même pour les discussions qui peuvent intéresser l'art ou ses amateurs. Ici, je crois ne pouvoir me dispenser de répondre, persuadé que, du choc des opinions souvent vient la lumière. Si donc quelqu'un croyait devoir publier des observations, ou proposer des difficultés sur mon ouvrage, qui aient du rapport avec l'art ou ses résultats, j'ose espérer qu'il daignera avoir la politesse de m'en faire parvenir un exemplaire ; et j'attends de l'impartialité du journaliste, qui les aura insérées dans son journal, qu'il voudra bien m'y accorder, à mon tour, une place pour ma réponse.

CHAPITRE II.

Des qualités qui sont requises pour qu'un tableau soit bon.

ARTICLE PREMIER.

Définition de la peinture et du tableau.

La peinture, considérée relativement aux tableaux, n'est autre chose, selon moi, que *l'art d'appliquer des couleurs, sans relief, sur une surface unie, de façon qu'elles imitent un objet quelconque,* tel, *qu'on peut le voir, ou le concevoir visible, dans la nature.*

De cette définition, que j'ai rendue aussi exacte et aussi complète qu'il m'a été possible, suit naturellement que tout ce qui remplit d'une manière quelconque les conditions qu'elle exige, est un vrai tableau : mais il ne s'en suit pas de même, que ce soit un bon tableau. Car non seulement le sujet doit influer sur sa bonté, mais il est évident, qu'il sera d'autant meilleur, que les conditions seront plus adroitement et plus rigoureusement remplies, et que, par conséquent, l'imitation sera plus parfaite. Partant de ces données, je

pourrais parvenir à établir la plupart des qualités qui sont requises, *du côté de l'exécution*, pour un bon tableau. Mais, outre que le tout ne se réduit pas à cela, je préfère donner toute la clarté nécessaire à la chose, par un principe aussi simple que lumineux, qui est le résultat de ce que quarante années d'étude et d'observations m'ont appris sur cette matière, et qui dit tout en deux seuls mots !

ARTICLE II.

Du bon tableau.

Bon choix, bien rendu, sont deux mots, qui renferment exactement toutes les conditions dont la réunion est nécessaire pour qu'un tableau soit *bon*. Son mérite augmentera en proportion qu'ils lui seront applicables dans un plus haut degré ; de façon qu'on pourra dire : *meilleur choix, mieux rendu ; très-bon choix, très-bien rendu ;* ou s'exprimer de toute autre manière, comparative en *plus*, aux positifs *bon* et *bien ;* lesquels, au contraire, moins ils seront l'un ou l'autre applicables à un tableau, plus il deviendra mauvais ou très-mauvais, soit par le sujet, soit par l'exécution, soit par tous les deux ensemble, dans des gradations proportionnées aux écarts qu'il fera de cette règle, qui fixe l'essence du bon tableau.

ARTICLE III.

Du bon choix.

La peinture appartenant aux arts agréables, le premier but de tout artiste doit être de plaire. C'est ce principe qui doit régler son *choix* pour qu'il puisse être *bon*. D'où suit que, pour peu que le sujet déplaise, le *choix* cessera d'être *bon ;* et qu'il deviendra plus mauvais, en proportion que le sujet choisi déplaira davantage. En conséquence, comme tout sujet doit être pris dans la nature,

tel qu'on peut l'y voir ou concevoir visible, il ne pourra être de *bon choix* si, déjà dans la nature même, il n'excite que l'indifférence ou le mépris, par sa nullité ou son insignifiance; le dégoût ou le déplaisir, par sa monotonie ou par sa forme hideuse et rebutante; enfin l'horreur et l'effroi, par sa monstruosité ou par sa barbarie.

Pour rendre ceci plus clair par des exemples, je dirai, qu'un meuble isolé, tel qu'une chaise, une table, un banc, un livre, une bougie, un mouchoir, un chapeau, un plat et mille autres objets pareils, qui tombent sous nos yeux à chaque instant sans exciter en nous la moindre attention, de même qu'une fenêtre, une porte, un toit, un mur et tout ce qui fait partie d'une habitation, ainsi qu'une infinité d'autres objets inanimés, quelque précieux que puisse être le pinceau qui les exécutera, si rien ne les accompagne pour leur donner de l'intérêt, ne seront aux yeux du vrai connaisseur que des images ou des joujoux d'enfant. Mais si, par exemple, cette fenêtre est enrichie d'une tête qui pousse dehors, ne fut-ce que par un seul des carreaux ouverts, l'ensemble peut devenir un ouvrage très piquant; comme le prouve un tableau pareil très singulier, peint par *Samuel Van Hoogstraeten,* qui est dans la galerie impériale à Vienne.

J'ajouterai, qu'excepté l'homme, ce roi de la nature, dont la tête peut offrir au peintre le sujet le plus intéressant par le caractère, la grâce, la noblesse, l'expression et l'âme toute entière dont elle est le miroir, aucun animal, mort ou vivant, ne présente à l'artiste, dans une partie quelconque isolée de son corps, quelque soin qu'il mettrait à son exécution, qu'un sujet pour une étude, et nullement pour un tableau. Les corps entiers même du plus grand nombre des animaux, ainsi que tous les végétaux, ne peuvent produire un bon ouvrage, sinon comme parties intégrantes d'un *tout-ensemble* séduisant.

Bien plus, le portrait humain le plus ressemblant peut devenir un tableau qui choquera par le mauvais choix: si l'artiste se permet l'usage des couleurs propres trop mal assorties dans les habillemens: ou si, dans le costume, et surtout dans la coiffure, il imite servile-

ment des modes ridicules, qui sentent la caricature par leur exagération, et qu'on souffre pendant qu'elles sont en vogue, mais qu'on siffle l'instant après.

Enfin aucun objet visible, de quelqu'espèce qu'il soit, fut-il exécuté lui-même dans la plus grande perfection, ne passera jamais pour être de bon choix, si, par la mal-adresse du peintre, il se trouve sur un fond d'une seule teinte monotone, soit blanche, noire, rouge, bleue, verte, ou de toute autre couleur, sans qu'on y aperçoive ces variations sans nombre et presqu'imperceptibles des teintes, qu'on voit toujours dans la nature, soit dans ce qui sert de fond à l'objet, soit dans ce qui l'environne, dont une partie l'accompagne toujours à nos yeux, quand nous le regardons, sans qu'il nous soit possible de l'en isoler jamais; ce qui met l'artiste dans l'obligation d'en entourer de même son principal objet, comme d'un accessoire inséparable, selon la définition de la peinture, qui veut que tout objet soit rendu *tel* qu'on peut le voir dans la nature. D'où suit, que cet artiste, en péchant contre cette règle, lorsqu'il a substitué le mauvais fond de son invention à la teinte naturelle qu'il devait imiter, a fait un mauvais choix.

A cette occasion je ferai observer que tous les sujets qui, par leur monotonie, déplaisent dans la nature, et qui, par la triste uniformité de leur teinte, dégoûtent, fatiguent et rebutent le spectateur, parce que les nombreuses teintes de détail y disparaissent lorsqu'on en embrasse une grande partie à la fois, n'offrent que des mauvais choix au peintre: à moins qu'il sache en rompre la monotonie par des effets possibles, que son génie lui dictera; par exemple, en rompant le noir dégoûtant des nuits, par les effets piquans de la lune ou d'une lumière artificielle, et par les reflets des eaux; en dorant la blancheur fatiguante des neiges, par les rayons rougeâtres d'un soleil couchant, ou en corrigeant, par des nuages, la monotonie désagréable d'un ciel tout gris, ainsi que l'uniformité éblouissante d'un ciel tout azur.

Rien n'est plus commun que de voir des ciels, dont la monotonie, grise ou bleue, est corrigée avec intelligence par des nuages:

il n'est pas rare non plus, de trouver des nuits rendues piquantes avec esprit, surtout parmi celles de *Vanderneer;* ce dont le chef-d'œuvre précieux, que j'en possède, fournit la preuve la plus distinguée que je connaisse. Mais, pour ce qui regarde le ton froid, monotone et rebutant des neiges, je n'ai vu jusqu'ici qu'un seul tableau, où l'artiste ait su le corriger, en le dorant par la couleur du ciel. Ce tableau unique est l'hiver enchanteur de *Camphuysen,* qui fait partie de ma collection.

Enfin, il est évident qu'un animal écorché ou éventré, des entrailles, de la viande crue ou hâchée, du sang, des excrémens, des squelettes, des têtes de mort, des cadavres et autres objets semblables, s'ils frappent trop la vue, seront aussi dégoûtans dans la copie qu'ils le sont dans l'original; que des grimaces et des difformités hideuses ou monstrueuses, soit morales, soit physiques, choqueront dans le tableau comme dans la nature; et que des événemens, qui sont assez dénaturés, barbares et cruels pour secouer violemment notre âme et la faire frémir par une horreur insurmontable, lui causeront un tourment trop affreux pour qu'elle puisse y résister, par conséquent, bien moins s'y plaire! Des sujets d'un si mauvais choix, qu'*Horace* défend sévèrement d'introduire sur la scène, font peu d'honneur au peintre. Ils deviennent même plus insupportables, en proportion qu'ils approchent davantage de la réalité par une exécution plus parfaite.

Il n'en est pas de même des sujets de dévotion, où l'âme émue semble oublier les souffrances des saints, pour ne penser qu'au bonheur éternel qu'elles leur ont mérité! J'excepte aussi de la proscription générale des tableaux de mauvais choix, certains sujets tristes et mélancoliques, qui inspirent la compassion, un tendre intérêt mêlé de crainte et autres affections semblables qui, quoique peu gaies, ne remuent pas l'âme avec assez de violence, pour que ceux qui aiment le pathétique ne puissent s'y complaire et y trouver de la jouissance, tandis que les caractères les plus sensibles n'y trouveront que peine et que douleur.

On a pu se convaincre, par tout ce que j'ai dit jusqu'ici, com-

bien les peintres ont tort de s'attacher à des sujets insignifians, méprisables, monotones, rebutans ou horribles; et, lorsque les choix ne dépendent que de leur seule volonté, de ne pas les faire parmi les sujets agréables, séduisants et intéressants, dont la nature et leur propre imagination leur fournissent une si inépuisable carrière. Mais le caractère de certains artistes, pleins d'enthousiasme pour l'expression, est tellement tourné vers le tragique où les passions, plus violentes, sont plus faciles à exprimer que les affections douces et tranquilles ne le sont en général, qu'il finit par tomber dans l'horrible et le cruel! C'est un vrai malheur pour l'art, si ces gens réunissent un talent distingué à la dureté de leur âme. Peu à peu leur goût infectera leurs élèves, et le plus aimable des arts deviendra insensiblement l'historien fidelle des bourreaux et des monstres de tous les temps et de tous les pays!

ARTICLE IV.

De l'invention.

Le *choix* tant *bon* que *mauvais,* dont j'ai parlé jusqu'ici, appartient à la seule partie de l'art qu'on nomme *invention.* Celle-ci consiste dans la première idée, par laquelle l'artiste a conçu son sujet et s'est déterminé à s'y arrêter plutôt qu'à tout autre; abstraction faite jusque-là de la manière dont il en fera un tableau, soit du genre historique, soit de tout autre genre, par le moyen de la *composition* et de la *disposition,* qui complètent le sujet et qui, chacune pour sa part, contribuent à rendre le choix *bon* ou *mauvais.* Pour plus de clarté, je commencerai par établir le vrai sens de ces trois termes techniques, si souvent employés dans la peinture et si souvent mal entendus.

J'ai déjà dit en quoi consiste l'*invention.* J'ajouterai ici que, pour les sujets dont l'artiste trouve le modèle dans la nature ou dans l'histoire, cette partie n'ajoute guère à son mérite: car elle le dispense la plupart du temps d'y mettre quelque chose du sien. Aussi,

au lieu d'inventer, ne fait-il proprement que choisir. L'honneur de l'*invention* ne lui appartient vraiment, que dans les cas où son imagination fait tout ou à peu près tous les frais. C'est ainsi que *Rubens* inventa ses *chasses* et ses belles *allégories; Raphaël* son école d'*Athènes; Lairesse* sa prospérité d'*Amsterdam*, qui fait partie de ma collection. C'est encore ainsi que *Virgile* et *Ovide* inventèrent, parmi les poëtes anciens, l'un son *Enéïde*, l'autre le plan et l'enchaînement de ses *Métamorphoses;* et parmi les modernes, *Milton* son *Paradis perdu*, et l'*Arioste* son *Roland*.

ARTICLE V.

De la composition.

La *composition*, considérée comme une des trois parties du sujet, consiste dans le choix que fait le peintre des personnages et des autres objets, pour communiquer son idée au spectateur, comme celui qui écrit la communique au lecteur par des paroles. Plus cette composition sera agréable, grandiose, intéressante, riche, savante et judicieuse, moins il y aura de superfluités, de *hors-d'œuvres* ou de *figures à louer;* plus le costume, les convenances et la bienséance y seront exactement observés, et les draperies jetées et pliées avec art en accusant le nud sans y être collées, plus elle parlera nettement et clairement à l'esprit, plus, en un mot, elle sera conforme à la belle nature: autant elle deviendra plus parfaite. Mais son mérite disparaîtra, et elle deviendra mauvaise, en proportion qu'elle sera désagréable, insignifiante, faite à contre-sens, surchargée, embrouillée, obscure, ou qu'elle sera contraire à la nature. Ce dernier défaut provient souvent des disproportions, ridicules et choquantes, entre les grandeurs respectives des objets. C'est ainsi, que le grand *Raphaël* même a commis deux fautes choquantes contre la nature et la perspective linéaire, dans son tableau si fameux de la *Transfiguration*, par la petitesse ridicule de sa montagne de *Tabor* et par la grandeur démesurée du *Christ* et des deux *prophètes*.

Outre la signification du mot *composition*, dont je viens de rendre compte, il en a une autre, d'un usage beaucoup plus commun en peinture, où on l'emploie généralement pour désigner le sujet et en même tems la façon dont il a été composé et distribué, abstraction faite du coloris, du dessin et de l'expression. Beaucoup de peintres, et même plusieurs écrivains, confondent ces deux significations.

Une *composition*, prise dans ce dernier sens, peut pécher contre la nature, en péchant contre l'*unité;* c'est-à-dire, lorsqu'elle réunit, dans un seul tableau, des choses qui ne peuvent jamais se trouver ensemble, ou des événemens arrivés dans des époques ou des lieux différens. Heureusement que ce défaut, assez rare chez les anciens, n'arrive plus chez les modernes !

Les règles que j'établis suffiront à toute personne, qui a des yeux et du bon sens, pour juger une composition quelconque, excepté celles qui appartiennent au genre historique. Celles-ci exigent, dans le spectateur, une connaissance de l'histoire vraie ou fabuleuse, encore plus étendue que dans l'artiste. Car ce dernier n'a besoin de bien connaître que les sujets qu'il entreprend d'exécuter lui-même : tandis que le spectateur doit se mettre en état de juger la composition de tous les peintres sans exception ; de débrouiller même les sujets historiques les moins bien caractérisés, et les sujets fabuleux les plus embrouillés, ainsi que les allégories les plus absurdes et les plus baroques, qu'il plaît si souvent aux peintres de produire, sans se mettre du tout en peine d'être compris par d'autres, pourvu qu'ils se comprennent eux-mêmes !

Ceux donc qui, parmi les amateurs, ignorent ou la fable ou l'histoire, doivent consulter des gens instruits pour juger cette partie : à moins qu'ils veulent se contenter du plaisir que peut leur faire éprouver un tableau de ce genre, par la disposition, le dessin, la perspective et tout ce qui tient au coloris et au pinceau ; en faisant, pour l'apprécier, abstraction de la vérité, de l'exactitude et des convenances historiques.

En revanche, tout amateur, que ces lectures mettent à même de

juger les compositions historiques, est en droit d'en tenir toute obscurité pour une faute capitale. Car il peut exiger, avec raison, qu'elles soient assez distinctes pour qu'il puisse sans difficulté nommer le sujet qu'elles représentent, et assez bien caractérisées pour qu'il ne puisse jamais s'y méprendre ou le confondre avec d'autres sujets analogues, comme il arrive trop souvent avec les tableaux anciens du genre historique, mais beaucoup plus souvent encore avec ceux des peintres modernes; lorsque, pour vouloir être neufs dans leurs compositions, ils se rendent inintelligibles, par des tableaux où rien n'est décidé, ni spécifique dans le sujet, ou par des énigmes peintes, véritables hiéroglyphes, dont eux seuls possédent la clef!

ARTICLE VI.

De la disposition.

La *disposition* ou l'*ordonnance,* n'est autre chose, que l'arrangement de tous les objets qui font partie de la *composition*. Elle contribuera à la bonté du tableau, si elle est ingénieuse et naturelle, si elle évite l'uniformité et les positions trop symétriques, si elle distribue bien la lumière, si elle fait bien pyramider et lie bien les groupes, et si elle fait valoir, l'une au moyen de l'autre, toutes les parties du tableau, de façon qu'il en résulte un *ensemble* satisfaisant. Mais elle rendra au contraire celui-ci mauvais, en proportion qu'elle s'écartera davantage de ces conditions. En un mot, elle est, entre les mains du peintre, ce que les paroles, les idées et les phrases sont dans la bouche de l'orateur ou dans la plume de l'écrivain. L'ordure d'*Ennius* se changeait en or sous la plume de *Virgile:* ce qui ennuie chez *Chapelain* amuse chez *Voltaire.*

Je crois en avoir dit assez sur les qualités qui sont requises pour juger si un tableau satisfait par le *bon choix* que le peintre a fait de son sujet. Reste à examiner toutes les autres parties de la peinture, savoir: le dessin, les airs des têtes, les attitudes, l'expression, la

perspective tant linéaire qu'aërienne, les couleurs propres et locales, le ton général du coloris, le clair-obscur, la transparence, l'harmonie, l'effet, l'empâtement et la touche, pour pouvoir décider, par l'*exécution*, si l'artiste a *bien rendu* le sujet qu'il a choisi.

ARTICLE VII.

Du dessin, des airs des têtes, des attitudes et de l'expression.

Le *dessin*, ainsi que les *airs des têtes*, les *attitudes* et l'*expression*, qui en dépendent tous trois, sont soumis à la règle, que la définition de la peinture impose sans distinction à toutes ses parties, qui est, qu'elles doivent, chacune pour sa part, concourir à imiter l'objet, *tel* qu'on peut le voir ou le concevoir visible dans la nature. D'où suit que, si les formes d'un objet sont déterminées, soit en réalité, soit dans l'opinion commune fondée sur le caractère qu'on lui suppose, le *dessin* et ses trois dépendances doivent y être conformes pour être *bien rendus*. Dans les objets imaginaires et fantastiques, le peintre peut choisir les formes à son gré; mais, si elles déplaisent au spectateur, il aura péché contre le *bon choix*.

Plus le *dessin* sera correct et exactement semblable à son modèle, mieux les *airs des têtes* seront diversifiés et appropriés à chaque caractère particulier; enfin, plus les *attitudes* et l'*expression* seront variées, naturelles, bien balancées et conformes à l'action et aux affections de l'âme qu'exige le sujet, plus ces parties contribueront, chacune pour soi, au *bien rendu* du tableau, dans la proportion qu'elles seront plus ou moins parfaites. Proportion, dont le spectateur trouvera la balance, dans les idées des choses réelles qu'il a puisées dans la nature, ou dans les idées des choses fabuleuses, qu'il puisera dans la différence des caractères qu'on leur attribue.

Cette *balance* est beaucoup plus facile que mes lecteurs le croi-

ront en général, accoutumés qu'ils sont au ton imposant, avec lequel beaucoup de peintres raisonnent sur l'importance et les difficultés du *dessin* et des parties qui en dépendent, surtout quant au corps humain. La manière décidée, dont ces peintres s'expriment, en impose à leurs auditeurs au point de les rendre timides; car ceux-ci comparent l'ignorance qu'ils se supposent avec la suffisance de ceux-là, oubliant que l'artiste fait les tableaux, mais que le public les juge. Il n'est donc pas étonnant, qu'ils n'osent s'en fier à leurs propres yeux, ni s'accoutumer à juger par eux-mêmes, dans la copie, ce qu'ils jugent chaque jour si bien et si hardiment dans l'original.

En effet! Ne voit-on pas, à chaque instant, les personnes de l'un et de l'autre sexe, juger, avec autant de justesse que de facilité, si le corps d'un individu et chacune de ses parties sont bien ou mal formées, bien ou mal proportionnées? Si les traits du visage le rendent beau, joli, aimable, noble, intéressant ou non? Si son caractère extérieur correspond à son état? Si sa *mimique*, ou son expression est naturelle ou grimacière? Si ses mouvements sont gracieux et faciles, ou gauches et guindés? En un mot, ne voit-on pas les hommes en général mettre en pratique dans ce cas, à l'égard de leurs semblables, une science qu'ils possèdent, sans presque s'en douter, et que le peintre, qu'ils regardent comme un oracle en cette partie, a tant de peine à mettre, avec succès, en pratique dans ses tableaux? Tant il est plus aisé de juger si une chose est parfaite que de la rendre telle.

Une autre cause, qui empêche les hommes de parvenir à juger le *dessin* et ses dépendances, c'est, qu'en regardant un tableau, ils sont d'abord frappés par l'effet magique, du *coloris* et du *clair-obscur*, qui les attire au point de négliger l'attention qu'ils devraient au *dessin!* Ce défaut ne se corrige guère que par l'habitude de voir.

Pour ne pas perdre tout le fruit de ce que je viens de dire, je prie le lecteur de ne pas y passer à la légère. Il doit y prêter d'autant plus d'attention, qu'il y trouvera renfermés, en peu de mots, la substance et le résultat de tant de dissertations, et de tant de volu-

mes, dont la perfection du *dessin* et des trois parties qui en dépendent est l'objet principal, et qui enseignent, par de longs discours, ce que les Grecs ont si bien fait sentir, par une seule allégorie, en donnant les trois Grâces pour compagnes fidelles à la déesse de la Beauté. Par là ils nous ont appris que toute beauté consiste dans la bonne forme, la bonne couleur et les mouvemens gracieux et faciles : trois qualités, qui seules, selon eux, pouvaient produire la beauté parfaite, et dont les Graces étaient l'emblême chez eux.

Le lecteur y trouvera en même temps de quoi résoudre le problême des disputes interminables, entre les enthousiastes de l'antique et du beau idéal, et les partisans nombreux de la belle nature.

Pour faciliter l'intelligence de ceci, par un exemple très connu, je citerai l'application judicieuse, que le grand *Rubens* a faite de la règle ci-dessus, en prenant pour modèle de son bel *Apollon*, celui du *Belvédère*, dans son admirable allégorie sur le gouvernement de la Reine au *Luxembourg*, et en se servant de la nature même, pour modèle des portraits du bon *Henri IV* et de *Marie de Médicis*, si souvent représentés dans ses tableaux allégoriques sur cette Reine ; dans lesquels, en homme de bon sens, il a préféré se servir de portraits plus laids, mais ressemblans, plutôt que de portraits plus beaux, mais imaginaires ; sacrifiant ainsi, avec beaucoup de discernement, une fiction plus agréable à une vérité plus utile.

Peut-être aussi son génie pénétrant, convaincu que ceux qui savent apprécier les choses, ne sont guère éblouis par les beautés factices, qu'on donne si libéralement à tous les personnages dans les tableaux d'histoire, sans presqu'aucune exception, au point même souvent qu'on les dirait tous frères et sœurs ; peut-être, dis-je, a-t-il voulu laisser, à la postérité, une preuve de fait parlante, qu'un homme est toujours homme, fût-il roi ou héros ! La beauté, qu'il s'est plu à donner aux figures, qui ne sont qu'accessoires dans ces mêmes tableaux, semble donner du poids à cette conjecture.

ARTICLE VIII.

De la perspective linéaire.

Deux sortes de *perspectives* sont nécessaires à tout tableau qui a de l'enfoncement, ou qui représente plusieurs plans, lesquels s'éloignent successivement de plus en plus de notre vue.

La première de ces *perspectives*, appelée *linéaire*, sert à donner aux objets les justes dimensions qu'exigent les distances respectives qui se trouvent entre eux et l'œil du spectateur : la grandeur apparente des objets diminuant toujours, dans la nature, en raison inverse de la distance.

Cette *perspective*, qui fait partie du *dessin*, a été plus ou moins connue déjà dans l'antiquité. Elle dépend de règles fixes et certaines, fondées sur des principes mathématiques qui, au moyen du point de vue ou de l'œil, des points de distance, ainsi que de la ligne de terre, ou bâse du tableau, la ligne d'élévation et celle qu'on nomme *horizontale* et *ligne d'enfoncement*, guident, avec une certitude absolument mathématique, la main du peintre. Celui-ci serait donc inexcusable si, par paresse, il négligeait de faire concourir, au *bien rendu* du tableau, cette *perspective*, qui n'exige de lui que l'emploi de la règle et du compas. Les Grecs employaient déjà la géométrie dans la perspective dont il s'agit. *Pietro di Borgo San Sépolcro*, mort vers 1460, en fit renaître l'usage, que *Brunelleschi*, autre artiste florentin, perfectionna par des principes.

ARTICLE IX.

De la perspective aérienne.

La seconde de ces *perspectives*, nommée *aérienne*, était inconnue aux anciens. Elle n'a été découverte qu'au quinzième siècle, et peu à peu perfectionnée. C'est elle qui donne aux couleurs

propres le ton qui les rend *locales* et les fait paraître sur leur vrai plan, par une image qui peut contribuer infiniment au *bien rendu* de l'ouvrage. Elle est fondée sur ce que la masse d'air, entre l'objet et l'œil du spectateur, augmente en raison directe de la distance; d'où naît un obstacle, toujours proportionné, qui affaiblit le rayon visuel partant de l'objet vers l'œil, et qui par conséquent le lui représente moins distinctement et sous une teinte plus adoucie. Aussi, plus un objet est éloigné, moins les clairs, les ombres et les demi-teintes y deviennent visibles; et sa couleur *propre* en est d'autant moins apparente, qu'elle est plus modifiée par le ton général du plan où il se trouve.

Le moindre défaut, contre cette partie, nuit beaucoup au *tout-ensemble;* et, si le défaut devient choquant, il détruit toute l'harmonie et toute la magie du tableau. Pour juger si cette *perspective,* ainsi que sa compagne, sont *bien rendues,* le spectateur n'a qu'à faire abstraction de la grandeur totale, et à se transporter en idée dans la nature. Celle-ci lui fera d'abord connaître si l'original d'un tel tableau présenterait la même *perspective* chez elle.

C'est contre la dernière de ces *perspectives* qu'ont si souvent péché les plus grands maîtres italiens, surtout lorsque leur composition renfermait quelque scène aérienne accessoire, qu'ils avaient la mal-adresse, de rendre avec une force de couleur égale à celle de l'action principale qui se passait à terre! C'est ainsi que le *Dominiquin,* dans son martyre de *Ste-Agnès* et dans sa vierge du *Rosaire* qu'on voit au *Musée* de *Paris,* a privé de tout effet et de toute vraisemblance ces deux immenses compositions, qui sont en hauteur, et dont chacune semble former deux tableaux, de force égale, l'un au-dessus de l'autre. C'est ainsi encore, que le couronnement de la Vierge de *Raphaël,* qu'on voit au même *Musée,* forme deux tableaux séparés, aussi fortement prononcés l'un que l'autre, tous deux également noirs et sans entente de *perspective* ni *clair-obscur,* dont celui d'en haut a été terminé par *Penni,* dit *le Facteur,* et celui d'en bas par *Jules Romain,* tous deux disciples de *Raphaël.*

Je me bornerai à ces trois exemples, choisis au hazard dans un nombre très-considérable d'autres, que je pourrais citer parmi les Italiens, chez qui les fautes contre le *coloris* et la vérité qui en dépend, sont aussi communes qu'elles sont rares parmi les Flamands. C'est pour cela même que je me fais un devoir de citer, parmi ces derniers, une faute du même genre, commise par *Gaspar de Crayer*, mais à un degré beaucoup moins choquant, dans son *Saint Julien*, qui est au *Musée* de *Bruxelles*. Dans ce tableau, d'ailleurs très bon et surtout remarquable par la vérité étonnante de toute sa partie inférieure, cet artiste si distingué, et si généralement connu pour un bon coloriste, a rendu le *Christ*, qui s'élève en l'air, si peu aérien; qu'en le voyant la première fois, je n'ai pu m'empêcher de dire, qu'il pèse le double, au moins de ce qu'il devrait peser!

ARTICLE X.

Des couleurs propres et des couleurs locales.

Le *coloris* d'un tableau, de même que celui de l'univers entier, n'est composé que de couleurs *propres* et de couleurs *locales*, dont l'ensemble produit ce qu'on appelle le *ton général* d'un ouvrage de l'art.

La couleur *propre* est celle qui appartient à chaque objet particulier, abstraction faite de tout ce qui l'environne, du lieu où il se trouve, et de la lumière dont il tire son jour. D'où suit nécessairement, que tous les reflets, les demi-teintes, les teintes aériennes et même les ombres, n'étant pas inhérens au corps qui les tire tous d'ailleurs, ne peuvent lui appartenir comme *propres*, mais doivent être rangés parmi les couleurs *locales*. Car, quoique les ombres semblent être inséparables de l'objet, elles lui sont si étrangères, qu'elles disparaissent et changent de place dès qu'on le remue. Aussi ne sont-elles autre chose, qu'une privation, plus ou moins forte, de la lumière, et toujours dépendante de la situation où la la partie ombrée se trouve.

Bien plus! Les couleurs *propres* sont si généralement influencées et modifiées par l'air, par la lumière et par tous les corps environnans, qu'on pourrait dire avec raison que chaque objet n'offre que des teintes plus ou moins *locales* au peintre, et que par conséquent il ne peut guère en employer d'autres dans son ouvrage. La lumière d'une bougie, qui change souvent le bleu en vert, prouve qu'il faut bien peu de chose pour qu'une couleur, de *propre*, devienne *locale;* comme *Schalcken* l'a su démontrer en pratique, d'une manière tout-à-fait surprenante, dans son charmant tableau à la bougie, qui fait partie de ma collection; où le spectateur trouve avec surprise que ce qui de loin lui paraissait bleu, devient vert à ses yeux en le regardant de près.

Il n'est donc pas vrai, à la rigueur, de dire, comme font ceux qui ont écrit sur la peinture, que les couleurs *propres* sont celles qu'on voit au premier plan. Là, comme partout ailleurs, elles sont la plupart modifiées par les couleurs réfléchies de plusieurs objets voisins: sans parler de l'effet, plus ou moins sensible de l'air et de la lumière. Celle-ci, surtout, exerce un tel empire sur les objets du premier plan, que partout où elle tombe directement, elle fait disparaître et anéantit pour ainsi dire la couleur *propre*, pour y substituer la sienne, dont l'effet diminue et disparaît à son tour, pour laisser reparaître la couleur *propre* dans la même proportion, à mesure que la lumière tombe plus obliquement sur l'objet; et voilà le principe qui, sous un pinceau habile, rend le noir même à-peu-près blanc, aux points d'incidence perpendiculaire des rayons lumineux.

C'est la parfaite intelligence, de ce principe intéressant, qui rend les ouvrages de *Rubens* et de ses meilleurs élèves si supérieurs pour la vérité magique du coloris. C'est elle qui explique pourquoi ils ne font paraître la couleur du sang à travers la peau fine et transparente des Flamands, et surtout des Flamandes, qu'en proportion que l'effet de la lumière s'amortit dans les parties fuyantes; et pourquoi le rouge domine davantage dans celles, en général, qui ne sont éclairées que par une lumière de reflet, trop faible pour

dénaturer la couleur *propre*, qui peut même souvent s'en trouver renforcée par la couleur du corps dont part la lumière réfléchie; comme il arrive quand une partie charnue réfléchit sur une autre; ce qu'on remarque surtout vers les extrémités.

Je pourrais m'étendre beaucoup plus sur un sujet si riche en observations: mais je crois en avoir dit assez pour démontrer que tout ce que l'on peut soutenir sans s'écarter du vrai, touchant la couleur *propre* au premier plan, c'est que, n'y étant pas exposée nécessairement partout à des influences étrangères, comme cela lui arrive toujours dans les plans éloignés, elle s'y fait mieux reconnaître, dans toutes les parties qui ne sont pas trop maîtrisées par la lumière dominante ou par des reflets colorés.

Ce que je viens de dire fait voir suffisamment, que la couleur *locale* n'est que la couleur *propre* elle-même, mais modifiée de différentes façons, selon les circonstances, par le ton que lui donnent la lumière ou sa privation, par l'effet de l'air interposé entre elle et l'œil, enfin par les couleurs, que les corps voisins réfléchissent sur elle, et qui y produisent souvent les plus piquans effets, dont, entre mes trois tableaux de *Gio Batta Weenix*, les deux à grandes figures donnent des exemples séduisans. Quant à l'influence de la lumière sur les couleurs *locales*, une des preuves les plus à la portée de tout le monde est que les objets en plein air diminuent de force, et disparaissent plus promptement, en proportion que le soleil éclaire plus fortement le plan reculé où ils se trouvent.

Cette observation, et beaucoup d'autres qui y sont analogues, m'ont convaincu que la lumière influe en général, plus que l'air même, sur les couleurs *locales;* quoique ceux qui ont écrit sur l'art semblent attribuer celles-ci, pour ainsi dire exclusivement, à l'interposition de l'air et aux vapeurs dont il se charge. Cette remarque, utile pour tous les peintres, devient d'autant plus indispensable aux paysagistes que, sans elle, la perspective aérienne, par une représentation fausse et maniérée, rendrait inutiles les justes proportions et les contours exacts, tracés par la perspective linéaire.

Une autre remarque non moins intéressante est que la couleur des ombres *portées* dépend surtout de celle de la lumière, et par conséquent de l'état de l'atmosphère. De ce principe résulte, que le *bleu* fait toujours la base d'une ombre *portée*, quoique souvent le rouge et le jaune puissent le modifier et même l'altérer au point de rendre l'ombre plus ou moins verdâtre ou *violâtre*, selon l'état actuel de l'atmosphère et le moment du jour, ainsi que de la saison de l'année.

C'est ici le champ le plus vaste, qu'offre la peinture à ses élèves, et où un succès complet étonne l'imagination. C'est ici, où l'artiste, sans autre secours que l'étude d'une nature variée à l'infini, s'il veut que son tableau devienne *bien rendu* quant au *coloris* dont dépend l'âme de son ouvrage, doit faire preuve d'une persévérance infatigable, d'un esprit observateur et pénétrant, d'un profond discernement, d'une excellente judiciaire, et, j'ose ajouter, d'un génie vraiment créateur.

En diront ce qu'ils voudront les prôneurs exclusifs, intéressés du *dessin* et de ses parties. Le coloriste ne trouve pas, comme eux, des traités et des livres entiers, remplis de principes démontrés par des figures, qui puissent le guider dans son travail. Il n'a pas à la main, comme eux, des modèles de toute espèce, dont il puisse devenir l'imitateur servile. Il ne peut pas, comme eux, implorer le secours de la règle et du compas. Chaque coup de pinceau doit sortir de sa tête. Tout devient création, chez lui, dans l'exécution. Il ne peut effacer ses traits comme ceux du crayon, recommençant vingt fois pour en réussir une. La moindre erreur peut gâter son ouvrage. Chaque partie, dans son travail, exige une touche à part. Le crayon dessine un squelette : son pinceau crée un corps vivant. Quelle est donc la raison, pour laquelle tant de peintres affectent de mépriser le *coloris* et portent le *dessin* aux nues ? La voici : si je ne me trompe pas.

A peine un jeune élève, qui annonce des dispositions, a-t-il appris à manier le crayon avec un peu d'adresse, que la mode établie, l'amour-propre, les protections, les faveurs et les encouragemens de toute espèce, le font partir pour l'*Italie!* Mot, que nos

anciens artistes savaient prendre à la lettre en la parcourant toute entière; mais qui, chez la plupart de nos modernes, ne signifie plus que la ville de *Rome;* où, une fois arrivés, le dessin seul, dont ils y entendent chaque jour de nouveaux éloges, prend tout leur tems et les occupe tout entiers. Il n'est pas un romain, qui ne leur dise, conformément au système absurde de son école, que tout tableau bien dessiné est toujours assez bon, et que le coloris n'y vient que pour la forme, mais n'ajoute plus rien au vrai mérite de l'ouvrage!

Adoptant une erreur si dangereuse, que tant d'autorités lui rendent respectable, le jeune élève en fait sa règle de conduite, ne rêve que dessin, s'en occupe sans relâche et lui consacre ses plus belles années; mais lorsqu'enfin, son temps presque écoulé, il se rappelle que tout tableau exige des couleurs, au moins comme accessoire indispensable, d'après l'aveu de ceux-là même qui l'ont si bien instruit, il court à la boutique, achète une palette garnie de ses couleurs, se met au chevalet, et devient peintre, en autant de jours quelquefois, qu'il a passé d'années pour devenir dessinateur!

De retour dans sa patrie, que fera notre artiste? Admirant les chefs-d'œuvres d'un si grand nombre de nos anciens coloristes, reviendra-t-il de son erreur? Non! L'intérêt d'un côté, l'amour-propre de l'autre, s'opposeront à cela. Se refusant à parcourir une nouvelle carrière, dont sa propre faiblesse en cette partie lui exagère la longueur, il trouve plus facile de décrier le mérite des anciens qu'il désespère de pouvoir imiter. Il censure les peintres d'histoire, comme mauvais dessinateurs; il méprise les autres artistes, comme *peintres de genre*, et nomme sans façon, *mâgots*, les figures les plus spirituelles!

La haute opinion qu'inspire aux ignorans, un peintre qui arrive de *Rome*, ne tarde pas à lui donner des partisans, dont il lui est facile de faire autant d'*échos* en faveur du *dessin*, en les éblouissant par des discours et des termes de l'art, où ils n'entendent rien, et qui le font passer à leurs yeux pour un grand oracle! Il sait jouir, en homme habile, de son triomphe et s'y maintient

par les sarcasmes contre les coloristes qui le lui ont acquis ! Bientôt, s'érigeant en arbitre de toute production de l'art, il parcourt dédaigneusement les sanctuaires qui en renferment les merveilles, annonçant tout au plus par quelque coup de tête l'approbation, toujours restreinte, qu'il accorde, malgré lui, à un tableau sur mille, entre tous ceux qui n'ont pas, comme lui, l'honneur de venir de l'Italie. Par cette conduite, qui fait pitié au vrai connaisseur, il devient le fléau de tout jeune amateur, en ne témoignant que mépris pour tout ce que celui-ci possède, et en le mettant au désespoir par des principes, directement contraires au sentiment, non suspect, que ses yeux, son goût inné et sa conviction interne, appuyés sur la nature, lui ont inspiré !

Vous donc, qui formez des collections de tableaux, méfiez-vous des jugemens intéressés de ces hommes à ton tranchant, qui prétendent apprécier les ouvrages d'autrui et ne savent pas apprécier les leurs ; et qui, comme l'observe le judicieux *De Piles*, « s'imaginent, qu'ils passeront pour de grands connaisseurs, quand ils » diront qu'un bras est estropié, qu'une jambe est trop longue, » qu'une action est forcée, quoique le tableau soit bien dessiné, et » que les endroits qu'ils reprennent soient très corrects. »

Après cette digression, que la grandeur du mal que j'y dénonce rendait fort nécessaire, je vais retourner sur mes pas, pour achever ce qu'il me reste encore à dire touchant le *coloris*.

ARTICLE XI.

Du ton général du coloris.

L'on a vu que l'ensemble, qui naît des couleurs tant *propres* que *locales*, produit ce qu'on nomme en peinture le *ton général du coloris*.

Celui-ci, selon que le peintre aura bien ou mal choisi ses couleurs et qu'il les aura bien ou mal assorties, deviendra conforme à la na-

ture et sera bon et *bien rendu*, s'il est agréable, suave, pétillant avec sagesse, harmonieux, chaud, argentin, vaporeux, doux, moëlleux, ou vague, en un mot, s'il plaît au spectateur. Il sera mauvais, au contraire, s'il est froid, monotone, gris, noir, roux, rouge, papillotant, sans accord, crud, ou choquant par l'union ménagée des couleurs ennemies, telles que du bleu avec le jaune, ou du vermillon avec les verts ; en un mot, s'il déplaît à l'œil. Mais le *ton* pourra séduire encore, sans être bien rigoureusement conforme à la nature, lorsqu'il semble avoir voulu rendre celle-ci plus agréable par un *ton*, assez heureusement maniéré pour ne pouvoir déplaire. Tel est le *ton* vineux ou pourpre, dont *Poelemburg* a su faire un emploi qui a séduit jusqu'à *Rubens* lui-même : tel est celui encore, qu'on appelle *fleuri*, qui enchante dans certains intérieurs d'*Adrien Van Ostade*, et qui flatte si agréablement dans les ouvrages du *Baroche*, quoi qu'en disent les romains, ces ennemis obstinés du bon *coloris*, qui ne cessent de le lui reprocher ? peut-être uniquement, parce que sa réussite en cette partie rend plus choquant le mauvais *coloris* de leur école, dont il était élève.

J'ai dit ci-dessus, en termes généraux, que le *ton du coloris* est l'effet du choix et de l'assortiment des couleurs. Ici j'ajouterai, que la bonté de ceux-ci est à son tour l'effet de leur conformité avec la nature qui, selon l'instant et les circonstances où le peintre la prend pour son modèle, lui impose impérieusement la loi sur le *ton général* qu'il doit donner à son tableau.

Pour rendre plus intelligible, par des exemples, ce principe général, qui est de la plus haute importance dans la peinture et dans le jugement des tableaux, je ferai observer que la lumière qui donne le jour aux objets qu'elle éclaire, leur donne en même temps plus ou moins le *ton* de sa propre couleur, d'où suit nécessairement qu'elle doit décider plus que toute autre chose du *ton général* qu'exige le *coloris* d'un tableau.

A cette observation j'ajouterai que, quoique les lumières artificielles restent toujours les mêmes à notre égard, il n'en est pas ainsi de celle qui provient du soleil, ni même de celle que la lune em-

prunte de lui. Nous voyons la lune plus sombre ou plus claire, plus pâle ou plus brillante, plus blanche ou plus rougeâtre, selon l'état de l'atmosphère où passent les rayons solaires qu'elle reçoit et réfléchit. Les rayons, que darde le soleil, varient, par la même raison, de couleurs et de teintes à notre égard, quoiqu'au fond ils restent toujours les mêmes.

Ces changements de *tons*, dans la lumière de ce grand astre, dépendent souvent de circonstances accidentelles, et se ressentent alors de l'instabilité des causes qui les produisent. S'il en résulte un effet agréable, l'artiste judicieux pourra s'en emparer; sinon, il doit les éviter.

Les changements invariables et constants, dans la couleur des rayons solaires relativement à nous, sont ceux qui trouvent leur origine dans les situations respectives de cet astre à notre égard, lorsqu'il se lève, se couche, ou qu'il s'approche du milieu de son cours journalier; de même lorsqu'il est proche ou éloigné de notre climat, dans sa course annuelle. La connaissance des changemens de cette espèce est indispensable à tous les peintres, surtout à ceux qui s'occupent du paysage, lesquels, par ce moyen, peuvent pousser la magie jusqu'à fixer l'instant du jour dans leur ouvrage.

C'est ainsi que, dans un soleil couchant, ils répandent, sur tous les plans, l'effet, que doit y produire la couleur rougeâtre de ses rayons : d'où naît, dans le tableau, un *ton* chaud général de même nature, et des ombres portées fort longues. Ce *ton* devient souvent vaporeux par les exhalaisons que le soleil n'attire plus en cet instant.

Lorsque, vers le milieu du jour, les rayons brûlants de cet astre desséchent et jaunissent tout, l'artiste en imite l'effet par une teinte générale, qui produit un *ton* chaud et jaunâtre. Il y joint des ombres courtes, conformes à l'élévation, du soleil, si bien désignée dans le vers suivant :

Tempus erat, quo sol, minimas, altissimus, umbras
Projicit.

C'était l'instant auquel le soleil le plus haut
Fait l'ombre la plus courte.

Enfin, par un *ton général* clair, non vaporeux, plus ou moins froid et dur, et par des ombres portées très longues, l'artiste habile sait imiter, avec succès, l'instant du jour où le soleil commence à dissiper le froid des nuits et la rosée. J'ajouterai, qu'en général, l'aurore tient, plus ou moins, de la couleur de rose, du jaunâtre, ou même de l'argentin ; et le crépuscule, de l'orangé, du rouge ou du violet.

Outre ces *tons généraux*, que produit la lumière du soleil par ses différentes positions à notre égard dans sa carrière, et ceux qu'elle peut produire par les circonstances accidentelles qui influent sur sa couleur *propre*, dont j'ai parlé plus haut; l'air peut faire naître à son tour des *tons généraux*, tantôt bons, tantôt mauvais, par son interposition entre l'œil du spectateur et l'azur du ciel. Un exemple de chaque espèce éclaircira ceci.

Le *ton argentin* d'un tableau, ce ton si recherché par les amateurs, n'est autre que l'imitation fidelle de celui que prend la nature, dans les pays où les rayons du soleil ne sont pas trop perpendiculaires, chaque fois que l'air s'y trouve dans l'état requis de transparence, pour tempérer au point nécessaire, par son interposition, le bleu trop brillant d'un ciel pur, et pour en recevoir lui-même et transmettre ce *ton argentin* aimable, qui réjouit le spectateur, mais que le peintre doit se garder d'étendre aux figures ni aux dépendances du premier plan, où tout deviendrait gris et froid, ne pouvant paraître *argentin*, faute d'une masse d'air suffisante.

Le *ton gris* et *froid*, si déplaisant, paraît dans la nature, lorsqu'un nuage, reposant sur la terre, nous met dans un brouillard et nous cache le ciel : ou lorsque tout l'azur de celui-ci disparaît derrière des nuages, plus élevés que le brouillard, mais massifs et continus.

Si les tableaux deviennent froids en péchant contre la nature, lorsqu'on y emploie des couleurs froides; telles que le noir, le blanc, le bleu, le vert pur et bleuâtre, sans y mettre les glacis qu'exige le ton de la lumière ; ou s'ils le deviennent, pour n'avoir pas remédié par l'art au froid naturel des nuits et de la neige; ce sont des

froids, que le peintre pouvait corriger, comme je l'ai démontré plus haut : mais rien ne peut corriger le froid dans l'imitation d'un ciel, caché par l'espèce de nuages que je viens de décrire, ou rendu tout invisible par un brouillard.

Avant de quitter ce sujet, je crois qu'il ne sera pas inutile d'expliquer plus en détail mon opinion sur la matière, crainte qu'on s'y méprennent, surtout en remarquant, combien je me suis étendu sur le *coloris*, et combien peu, en comparaison, sur ce qui regarde le *dessin*.

Rien n'a pu m'engager à cela, que le mépris que manifestent tous les jours davantage, à l'égard du *coloris*, les peintres qui reviennent de *Rome*, et qui finissent par envahir toutes les chaires publiques, pour cela même qu'ils connaissent bien le *dessin*, en faveur duquel toutes les écoles pour les jeunes élèves semblent être établies par prédilection ; au point que, pour le *coloris*, les commençants sont la plupart abandonnés à eux-mêmes, ou aux instructions précaires des maîtres particuliers. Tant il est vrai, qu'en général, on paraît méconnaître l'importance prépondérante du *coloris*, dans l'art de la peinture, pour ne s'occuper que du *dessin*.

Je fais sans hésiter l'aveu que j'estime et que j'admire, comme je le dois, la perfection du *dessin* et des parties qui en dépendent, dont je connais parfaitement l'influence décisive sur le *bien rendu* de tout tableau. Mais je soutiens, qu'il n'en fait que la base indispensable, et que le *coloris* lui donne l'existence, comme partie principale, et bien plus difficile à apprendre et à bien exécuter, que ne peut l'être le *dessin* le plus parfait.

Les enthousiastes de celui-ci ne me croiront pas, je le sais, sur ma parole, dans une décision si nette, quelque fondée qu'elle soit sur la nature des choses et sur l'assentiment à peu près général des amateurs, ainsi que du public. Je m'appuyerai donc, pour plus grande conviction, sur une autorité, qui a toujours eu un grand poids chez les dessinateurs, savoir, celle des anciens grecs et des romains.

En effet : les anciens faisaient un si grand cas du *coloris*, que

les peintres les plus célèbres de l'antiquité, tels que *Parrhasius, Zeuxis* et *Apelles,* étaient justement les plus grands coloristes. Aussi leurs contemporains les ont-ils surtout comblés de louanges, pour les beautés et la vérité qu'ils savaient produire par le bon choix de leurs couleurs. C'était dans cette partie surtout, qu'excellait *Apelles*. C'est elle qui lui a mérité tant d'éloges chez les anciens. Je n'en citerai que celui de *Properce,* qui, pour donner la plus haute idée possible de la beauté du teint de sa maîtresse, n'emploie que ces mots :

Qualis Apelleis est color in tabulis !
Tel qu'est le coloris dans les tableaux d'Appelles !

Sa Vénus *Anadyomène* dans l'île de *Cos*, qui était son chef-d'œuvre, a fait dire à *Cicéron,* livre 1er, de la nature des dieux : *La Vénus de Cos n'est pas un corps, mais quelque chose de tout semblable, et ce rouge fondu et nuancé de blanc n'est pas du sang, mais paraît l'être.*

Ovide, voulant faire l'éloge le plus flatteur du teint d'*Adonis,* dans son enfance, se borne à dire, qu'il ressemblait à celui qu'on donnait aux amours dans les tableaux !

Qualia namque
Corpora nudorum tabulâ pinguntur amorum,
Talis erat ! OVIDE.

Mais, entre tous les anciens, celui qui, selon moi, a poussé le plus loin la préférence qu'ils accordaient au *coloris* sur le *dessin*, c'est *Ammonius* qui, à la dixième catégorie d'*Aristote,* dit *que le peintre peut bien tracer les contours et les proportions d'un homme, mais que ce n'est qu'avec le secours de la couleur qu'il parvient à en faire un Socrate ou un Platon.*

J'ajouterai que *Plutarque* dit que, *dans la peinture, nous sommes plus frappés des couleurs que du dessin, parce que ce sont elles qui produisent la ressemblance et l'illusion.*

Ces paroles de *Plutarque* renferment ma profession de foi sur le *coloris* et le *dessin :* car, si le dessinateur le plus distingué trace, avec tous les soins possibles, le *dessin* d'une rose, il n'en

aura fait, jusque-là qu'une copie si peu parfaite, qu'elle laissera ignorer, à quelle des espèces assez nombreuses des roses, rouges plus ou moins foncées, pourpres, jaunes ou blanches, elle appartient ; mais si, avec tout l'art possible, il anime cette fleur, en l'embellisant par sa couleur naturelle ; alors il aura poussé l'illusion au point, que plus d'un spectateur voudra la prendre, pour respirer l'odeur, qu'il croira y percevoir.

Je terminerai cet article par une vérité, qui ne laisse aucun subterfuge aux partisans *exclusifs* du dessin et des parties qui en dépendent, et qui consiste en ce qu'une figure mal dessinée, mais bien coloriée, peut très-souvent encore trouver son modèle effectif dans les difformités des corps qui fourmillent dans la nature, et peut devenir ainsi une imitation parfaite ; au point même, de faire illusion, et de remplir à la lettre ce que la *définition* de la peinture exige d'un tableau : mais que, tout parfait que puisse être le dessin d'une figure, tant pour le choix que pour la correction, cette même *définition*, d'accord avec le bon sens, lui refusera toujours sa place parmi les tableaux, et la reléguera au portefeuille, dès qu'elle pécherа par un coloris faux et contraire à la nature.

Aussi, quelque grands dessinateurs qu'aient été *Zeuxis* et *Parrhasius*, ces deux rivaux si célèbres, dont le premier inventa le modèle de la beauté la plus merveilleuse dans son *Hélène*, que les Crotoniates ne laissaient voir que pour de l'argent, et dont le second, renommé surtout par son dessin, se titrait lui-même de *prince de la peinture*, ils étaient si persuadés l'un et l'autre, que ce n'est pas le choix ni la correction du dessin, mais bien la vérité magique du coloris et du clair obscur, qui décide de la supériorité d'un artiste, que l'un ne peignit que des raisins dans une corbeille, et l'autre qu'un simple rideau, lors du fameux défi, où ils se sont disputé la palme aux yeux de la Grèce entière !

ARTICLE XII.

Du clair-obscur.

Les parties dépendantes du *coloris,* dont il me reste encore à parler, sont le clair-obscur, la transparence, l'harmonie et l'effet.

Il n'est aucun terme de l'art, sur la signification duquel les opinions soient plus variées que celui de *clair-obscur,* dérivé du mot italien composé *schiaro-scuro.* A s'en tenir au sens littéral, ce mot ne désigne qu'une chose *obscure* qui est *claire* en même temps. En ce sens, il pourrait désigner les ombres et les demi-teintes, toutes deux traitées avec l'intelligence requise pour que les premières ne deviennent pas opaques et les dernières pas *siropeuses* ou pesantes, mais que toutes deux restent transparentes au point de laisser appercevoir les couleurs et les formes qu'elles couvrent, comme il arrive dans la nature où jamais aucune partie d'un corps, compris dans le cercle d'activité des rayons d'une lumière quelconque, ne disparaît entièrement sous l'ombre la plus épaisse, mais reste toujours plus ou moins visible, selon le plus ou moins de force des rayons lumineux, réfléchis ou poussés latéralement. J'ignore si ce terme a été autrefois employé en ce sens ; mais je pense, que cette signification aurait été utile en ce qu'elle rappelait à l'artiste le devoir d'observer la transparence dans les ombres et les demi-teintes.

En soit ce qu'on voudra! L'usage général a consacré aujourd'hui ce terme, pour exprimer, en un seul mot, le *jour* et l'*ombre.* Mais, comme *Vasari, Félibien* et les autres qui en ont écrit, n'en ont donné à leurs lecteurs qu'une idée peu satisfaisante ; et comme j'ai trouvé, que chacun l'entend à sa manière, dans des sens plus ou moins restreints et plus ou moins différents ; je me vois obligé de rendre compte du sens, sous lequel je l'entends moi-même parce qu'il m'a toujours paru le plus naturel et le plus utile : points, sur lesquels plusieurs personnes de l'art et quelques connaisseurs de mes amis sont d'accord avec moi. Je ne puis d'autant moins me dis-

penser de donner cette explication, qu'elle devient nécessaire pour mieux faire comprendre la description méthodique de mes tableaux, que je donnerai à la fin de cet ouvrage.

Le *clair-obscur* n'est autre chose, selon moi, que *la science du jour et de l'ombre. Léonard de Vinci* y a réussi le premier. Aucune partie de l'art ne contribue davantage à l'illusion nécessaire au *bien rendu* d'un tableau. La magie consiste, quand il s'agit d'un seul objet, par exemple d'une tête, en ce que l'artiste habile laisse dans la clarté des parties qu'il veut faire saillir, en dégradant avec art la lumière, de façon qu'elles en reçoivent davantage en proportion qu'elles doivent être plus saillantes. D'un autre côté, il jette dans l'ombre les parties qu'il veut faire fuir; ce qu'il a soin d'exécuter avec la même dégradation proportionnelle, et avec d'autant plus d'entente, qu'il n'y peut négliger aucun des reflets nécessaires, et qu'il doit même y ajouter, si l'effet l'exige, quelque *réveillon* ou échappée de lumière. Par ce procédé, ménagé avec toute la dextérité requise, la tête paraîtra sortir du tableau, les *méplats* (*) prendront une juste rondeur, toutes les parties seront à leur place, et le tout se détachera du fond. C'est donc la combinaison du *jour* et de l'*ombre* que j'appelle le *clair-obscur* de cette tête, dont tout l'effet dépend de la magie de celui-là.

Dans les sujets composés, ce *clair-obscur* sera celui de l'objet le plus saillant et le plus éclairé. De celui-ci, la lumière portée successivement avec les gradations naturelles sur les autres objets, y produira autant de *jours* et d'*ombres*, c'est-à-dire autant de *clair-obscurs subordonnés*, dont la réunion fera, avec celui du premier objet, un *clair-obscur d'ensemble* ou *composé*, qui joint aux *clair-obscurs*, modifiés par l'interposition de l'air dans les plans reculés, qu'on peut appeler *clair-obscurs aëriens*, formera le *clair-obscur général* du tableau.

(*) Ce terme d'atelier des peintres désigne les contours, tous plus ou moins arrondis, des parties extérieures du corps humain, dont en général la forme n'est ni plate, ni exactement ronde. Il eût donc mieux valu les nommer *mi-plats*; ce qui eût fait entendre, qu'elles sont demi-plates.

De toutes les parties du *coloris*, aucune ne contribue autant au *bien rendu* et à la vérité magique d'un ouvrage, aucune n'influe plus directement sur son *effet*, et n'attire plus puissamment l'œil du spectateur, aucune surtout n'est plus décisive pour l'illusion des racourcis, que le *clair-obscur*, si ses différentes parties sont exécutées, disposées et liées avec l'art et l'accord nécessaires à l'illusion qui doit en résulter.

C'est surtout cette partie magique du *coloris*, qui rend les tableux de tant de maîtres hollondais si généralement recherchés : c'est elle, qui contribue beaucoup à la gloire de l'école flamande, c'est elle enfin, contre laquelle tant de maîtres renommés, des écoles italiennes, ont péché ; mais où l'immortel *Corrège* s'est si fort distingué, tandis qu'elle prouve que c'est à tort, qu'on a nommé *le Titien, prince des coloristes !* Car, quoiqu'il possédât au suprême degré plusieurs autres parties du *coloris*, il a tellement méconnu celle-ci dans son harmonie générale, que ses fonds sont rarement d'accord avec le reste et très souvent tout noirs. Sa *Vénus*, de la galerie de *Dresde*, et son *Ecce homo*, dans celle de *Vienne*, deux de ses tableaux les plus renommés, surtout le dernier qui est une de ses compositions les plus capitales, offrent entre tant d'autres, deux preuves frappantes de la vérité de mon opinion sur ce grand coloriste.

ARTICLE XIII.

De la transparence.

Ce n'est pas sans raison que les vrais connaisseurs font tant de cas de la *transparence* dans les tableaux. Car elle en augmente le *bien rendu*, par un charme inexprimable, qui séduit même les plus ignorants. Tout l'artifice en consiste dans les *glacis* toujours assez transparens pour laisser paraître, plus ou moins selon le besoin, les formes et les couleurs subjacentes : d'où seul peut naître une conformité parfaite avec la nature.

La *transparence* n'est pas bornée aux ombres et aux demi-teintes, qui ne peuvent s'en passer ; mais l'artiste habile sait en tirer également partie pour les draperies, les arbres et la plupart des objets qui entrent dans sa composition ; rompant ainsi la crudité des couleurs, et donnant de la chaleur à celles qui sont trop froides.

Le grand *Rubens* et ses disciples ont excellé dans cette partie, ainsi que *Teniers, Pierre Neefs* le père, et beaucoup d'autres *flamands* ; la plupart des peintres de l'école *hollandaise* s'y sont également distingués. Parmi les italiens, l'école de *Venise* en a fait, à l'exemple du *Titien*, un très-heureux usage. Mais je trouve que *Paul Véronèse*, quoiqu'un peu trop crud dans ses *clairs*, a su se rendre remarquable par l'art, aussi magique que particulier, avec lequel il a traité ses ombres : art, dont on peut trouver la preuve par excellence dans son étonnant tableau des *nôces de Cana*, qui est au *musée de Paris*, dont il fait un des premiers ornements, quoi qu'en puissent dire les partisans outrés de l'idéal et du costume.

ARTICLE XIV.

De l'harmonie.

L'*harmonie* des couleurs dans un tableau consiste dans leur amitié, leur union, et même leur opposition, toutes tellement judicieuses et si bien ménagées, qu'il en résulte un accord parfait. Sous le pinceau d'un artiste intelligent, les couleurs *propres* les moins flatteuses, celles même qui ont le moins d'amitié entr'elles, peuvent devenir très-agréables à l'œil, et contribuer puissamment à l'*harmonie* du tableau, par l'interposition de quelques autres couleurs ; comme, dans la musique, des tons discordans se trouvent liés heureusement par des tons intermédiaires.

Le succès, de cette partie du *coloris*, dépend beaucoup du *clair-obscur*, qui, pour y concourir, ne doit présenter que des masses de *clairs* et d'*ombres* larges, et liées par des passages tendres, qui

produisent *un tout*, bien dégradé, où rien ne papillotte. Ce succès ne dépend guère moins de l'emploi intelligent des couleurs faibles contre les fortes, et de celles-ci contre les faibles, ainsi que du bon choix des couleurs *locales*, dont aucune ne doit produire un effet plus marquant que n'exige la place qu'elle occupe, car alors elle produirait, sur l'œil, la même sensation pénible que produit, sur l'oreille, un faux-ton dans la musique, dont l'*harmonie* connue peut donner une idée lumineuse de celle du *coloris*.

Il faut bien se garder de confondre en rien la *monotonie* avec l'*harmonie*, dans la peinture; tout comme personne ne s'avisera de les confondre dans la musique. Le *bien rendu* de cette partie contribue, plus qu'aucune autre, à celui de l'effet flatteur d'un tableau.

ARTICLE XV.

De l'effet.

L'*effet*, cette dernière partie du *coloris*, est le complément de toutes les autres, le vrai but de l'artiste et le résultat de tout son travail. Il consiste dans l'impression que produit un tableau sur la personne qui le regarde. Plus cette impression sera agréable, ravissante et attirante, *mieux* l'ouvrage sera *rendu*. Si, au contraire, cette impression ne produit rien de pareil sur le spectateur et surtout si elle lui déplaît, le rebute ou le choque, elle porte dès lors, sans retour avec elle, la condamnation du tableau dans son esprit ! Dès lors même tout ce que l'ouvrage pourrait avoir de mérite par la composition, le dessin et les parties qui en dépendent, n'offre plus aux yeux du connaisseur impartial, qu'un beau dessin dont il regrette le mauvais emploi.

Un tableau aura d'autant plus de mérite que l'*effet* en sera plus piquant sans choquer la vérité, et plus grand sans être trop outré. Je ne condamne pas tout-à-fait les effets que j'appelle *factices*, dont la nature n'offre aucun exemple réel, mais que le cerveau du peintre

a pu concevoir visibles, comme il conçoit les êtres fabuleux. Néanmoins, je préfèrerais toujours qu'il s'en tînt à la nature même, qui lui en fournit d'assez piquans. Mais je ne puis approuver ces artistes qui, rompant toute mesure pour donner plus d'*effet* à leurs tableaux, poussent jusque dans l'impossible l'opposition du jour et de l'ombre et ne produisent toute leur fausse magie, que par le contraste outré du blanc au noir.

Le *Caravage* et beaucoup d'autres *Italiens* nous ont laissé des preuves choquantes de cette vérité. Elle devient plus sensible encore dans ceux qui, outre cette manière factice, en ont une naturelle aussi par la comparaison de leurs tableaux des deux espèces. Tels sont le *Valentin, Annibal Carache, Le Guerchin,* et surtout le *Spagnolet,* duquel on ne peut assez déplorer l'aveuglement qui l'a jeté dans un goût si mauvais, lorsqu'on contemple son admirable *Adoration des Bergers,* qui appartenait à la princesse *della Regina à Naples* et qui est maintenant au *Musée à Paris.*

Rembrandt et ses élèves nous ont laissé parmi les Hollandais dans plusieurs tableaux, des exemples d'un effet factice trop outré et même à fond tout noir ; mais ils y font presque oublier ce défaut, absolument impardonnable, par la magie réelle du *clair-obscur* parfait qu'ils ont répandu sur les figures du premier plan. J'en dirai autant de beaucoup d'ouvrages de *Léonard Bramer,* qu'on donne pour disciple à *Rembrandt,* quoiqu'il ne l'ait jamais été non plus que *Jean Lievens* et quelques autres qu'on place à tort dans son école. Cette erreur ne trouve probablement sa source, que dans la vigueur de leur coloris et surtout de leur clair-obscur.

ARTICLE XVI.

De l'empâtement.

Ayant fini ce qui m'a paru nécessaire de dire pour faire connaître à mes lecteurs les qualités qu'exige chacune des parties de la peinture

pour qu'un tableau soit de *bon choix* et *bien rendu*, je terminerai ce chapitre par examiner, en quoi la partie *manuelle* de l'art doit contribuer, pour sa part, au *bien rendu* d'un ouvrage au moyen de l'*empâtement* et de la *touche*.

L'*emploi manuel des couleurs dans un tableau* est, selon moi, la définition de l'*empâtement* dans le sens dont il s'agit ici. Il diffère de la *touche*, qui ne désigne que la manière dont l'artiste conduit chaque coup de brosse ou de pinceau, en ce qu'il est le produit *matériel* de la réunion de toutes les touches, dont le tableau est le produit *formel*.

La manière dont un tableau a été *empâté* peut contribuer beaucoup à son *bien rendu* aux yeux du connaisseur. Elle peut, d'un autre côté, lui enlever ou rendre inutile une grande partie du mérite qu'il pourrait avoir d'ailleurs. Elle suffit même souvent seule pour décider sa condamnation chez l'amateur.

Pour que l'*empâtement* soit bon, il faut qu'il soit bien nourri dans les parties claires et qu'il soit mince et léger dans les parties brunes ou fuyantes ; ou s'il ne l'est pas réellement, il faut au moins qu'il le paraisse au moyen des glacis transparens. Chaque couleur doit s'y présenter nette, pure et fraîche dans sa beauté et son éclat primitifs. Elle doit faire preuve d'une main intelligente, légère, facile et ferme. Rien ne peut y paraître lourd, peiné, pesant, ni barbouillé. Un travail trop long ou mal adroit ne doit pas l'avoir salie ou ternie, en la tourmentant trop, en la brouillant avec les couleurs voisines, ou en la *patrouillant* dans celles du fond. Elle doit être délicatement fondue à ses extrémités avec la propreté et l'adresse requises dans les couleurs voisines, ou liée avec celles-ci par des teintes *participantes* judicieusement conduites.

Dans tout *empâtement* il ne peut se trouver ni sauts ni bonds entre les teintes qui se touchent. Tout doit y être fondu et dégradé avec art. Les contours de chaque objet doivent surtout être fondus avec la plus grande intelligence et justesse dans tout ce qui leur sert de fond. Car, s'ils le sont trop peu, ils deviendront tranchants, secs et comme des découpures : s'ils le sont trop, ils se colleront au

fond, rendront l'ouvrage mou et sans force, et y détruiront toute la magie de l'air environnant.

Cette règle a néanmoins certaine latitude, dont les génies supérieurs savent tirer parti, chacun à sa façon. Deux merveilleux tableaux, qui sont au *Musée* de *Paris*, l'un à côté de l'autre, confirment singulièrement cette observation.

L'un représente *les nôces de Cana*, par *Paul Véronèse ;* l'autre le *Christ foudroyant l'Hérésie*, de la main de *Rubens*. Ces deux tableaux capitaux se disputent la palme pour l'*effet* et pour le *coloris*, quoique les contours dans le premier soient beaucoup moins fondus que dans le second ; et, par cette différence même, ils démontrent deux vérités, très-intéressantes pour découvrir la différence entre les causes des bons *effets* qu'on rencontre dans les ouvrages des maîtres différents. L'une est que, moins les contours seront fondus, pourvu qu'ils ne soient pas tranchans, mieux les figures s'en détacheront du fond et mieux l'œil se promènera autour d'elles ; mais que l'ensemble de l'ouvrage en deviendra moins moëlleux et plus sec. L'autre vérité est que, plus les contours seront fondus, légers et fuyants, sans tomber dans la mollesse, plus en proportion les corps s'arrondiront par derrière, et plus le tableau deviendra moëlleux et harmonieux dans son *ensemble ;* mais qu'en même temps les figures ne repousseront plus si loin le fond sur lequel elles se trouvent.

Le *manuel* de l'art ne faisant partie de mon travail que quant à ses effets, je me vois forcé à me restreindre autant que possible dans mes observations sur l'*empâtement*, qui me mèneraient au-delà de mon but et ne pourraient intéresser que les seuls artistes. Mais je ne puis m'empêcher, de jetter encore un coup-d'œil rapide sur ce qui regarde plus directement le *bien rendu* des tableaux.

Je parlerai d'abord de l'*impression*, l'*apprêt* ou premier fond à l'huile, que les artistes mettent ou font mettre sur la toile ou le panneau, avant de commencer à peindre leur sujet, et auquel chacun d'eux donne la teinte qui lui convient pour son ouvrage, ou que lui dicte son caprice.

La quantité immense de tableaux, dont les fonds bruns-roux ont causé la ruine ou gâté le *ton*, en détruisant les couleurs dont on les avait couverts, doit empêcher les peintres d'employer des ocres pour leurs fonds. Ceux qui les font blancs, ou gris-blancs, assurent la durée de leur ouvrage. Quelques uns même ont su tirer parti de cette espèce de fond, dont le grand *Rubens* s'est servi avec tant de succès, pour ses *laissés* savans, en n'y mettant pour glacis qu'un peu d'huile à peine colorée. Pratique, qui fait distinguer son travail de celui de tous ses disciples, comme je le dis à la fin de cet ouvrage dans l'analyse que j'y donne, de son inimitable chef-d'œuvre qui représente *Elisabeth chez Marie*, et du portrait d'un *Augustin*, qui font partie de ma collection.

Je ferai remarquer encore, au sujet de l'*apprêt*, que les artistes, qui ont l'imprudence de peindre leurs ébauches sur un fond de craie sans le couvrir d'une couleur à l'huile, ne verront jamais leurs tableaux se conserver au point de parvenir à la postérité tels qu'ils ont voulu les rendre. J'ajouterai néanmoins, que plusieurs très-bons peintres, surtout des 15e et 16e siècles, ont employé avec beaucoup de succès l'*apprêt* blanc, pour y dessiner et esquisser à l'huile leurs sujets avec tous les accessoires, qu'ils couvraient ensuite d'une couleur à l'huile, convenable et transparente, pratique qui leur donnait la facilité de tirer parti de leur fond, même chaque fois que les parties fuyantes le rendaient nécessaire.

Non seulement toutes les couleurs qui composent l'empâtement doivent être parfaitement broyées et très-fines, surtout pour les petits tableaux, afin de ne pas nuire à la netteté du travail; mais les fonds doivent aussi être parfaitement adoucis avec la brosse de blaireau, sans quoi les glacis deviendront mal unis et raboteux.

Tout tableau où le peintre s'est contenté de finir sur l'ébauche, en ne la couvrant même dans les clairs que d'un peu de couleur fort mince, ne peut être durable, surtout s'il a employé beaucoup d'huile, car celle-ci mangera bientôt ces couleurs si peu épaisses, et finira par les faire mourir. Si les grands maîtres n'ont souvent mis que des glacis sur leurs fonds, dans les parties brunes et demi-

teintes, ils ont eu soin d'employer le moins d'huile que possible. En revanche ils ont su rendre leurs tableaux solides, en bien nourrissant et *empâtant* comme il faut les parties claires et saillantes, au point de fixer par là, pour toujours, l'éclat et la fraîcheur de leur ouvrage, conduite qui assure à la postérité la jouissance de leurs chef-d'œuvres.

Cet *empâtement* des clairs a néanmoins des bornes, les outrepasser, c'est donner dans la charge, ou faire preuve en public qu'on ne sait pas employer comme il faut les ressources ordinaires de l'art. Il est vrai que les grands tableaux, faits pour être vus de loin, surtout s'ils sont peints sur toile, souffrent et demandent même des couleurs plus épaisses, pour en assurer et conserver l'effet, et pour empêcher les crevasses. La différence qu'offrent les ouvrages de *Rubens*, peints sur panneaux, qui étonnent et enchantent par la légèreté et la transparence de leur *empâtement*, et ceux qu'il a peints sur toile, lesquels sont toujours empâtés du double, et même davantage, surtout dans les clairs, prouve combien ce grand coloriste a senti la nécessité de ce principe ; mais ceux qui se seraient avisés d'empâter leurs couleurs au point de faire bosse, pour en augmenter l'effet, chose qu'on raconte de *Rembrandt* en forme d'éloge ; mais dont je n'ai jamais trouvé la preuve parmi le grand nombre de ses ouvrages que j'ai vus : ceux-là, dis-je, auraient manifestement péché contre la définition même de la peinture, qui défend les couleurs en *relief*.

Ceux qui se sont servi d'or ou d'argent en feuilles dans leurs ouvrages, ou qui ont enchâssé des pierres fines ou autres, si ce qu'on prétend est vrai, n'ont pas moins péché contre cette définition, qui exige l'*imitation* des corps naturels, non pas les corps eux-mêmes. Le tableau vraiment unique du grand *Michel-Ange-Buonaroti*, que je possède, prouve jusqu'à quel point étonnant l'art peut imiter l'or, l'argent et les pierreries, sans en employer les originaux, par l'illusion magique avec laquelle ce rare génie a su les faire servir d'ornements *en relief* aux armures de deux chevaliers, au point qu'on les croirait vraiment l'ouvrage d'un habile ciseau.

Entre les *empâtements*, il en est où les touches sont tellement adoucies qu'elles sont à peine visibles, et même dans quelques-uns on n'en aperçoit aucune trace : tels sont ceux des *Mieris*, de *Gérard Dou*, *Van Slingeland*, *Gaspar Netscher*, *Ary de Voys*, *Van der Werff* et plusieurs autres peintres hollandais de figures ou de *genre*, dont le fini précieux rend les tableaux aussi chers que recherchés ; mais lorsque cet extrême fini annonce trop la peine, qu'il est sans âme et sans magie, et qu'il sent la porcelaine ou l'émail, comme dans les tableaux de *Van Gool*, de *Wigmana* et de *Platzer*, alors il enlève tout mérite à l'ouvrage.

Quoiqu'il y ait de grands tableaux très-bien *rendus*, dont les *empâtements* montrent peu de touches, tels que quelques-uns de la meilleure manière de *Philippe de Champaigne*, dans le style de *Le Sueur*, et ceux de *Léonard da Vinci* et autres bons peintres anciens ; néanmoins l'*empâtement touché*, ou à *touches visibles*, convient mieux pour les ouvrages de grande forme, et il est le seul convenable pour les paysages, dont il empêche l'émail, et rend mieux les petits détails sans nombre qui entrent dans leur composition.

ARTICLE XVII.

De la touche.

La *touche*, source de tout *empâtement*, finit la liste des parties qui doivent contribuer, chacune pour sa part, au *bien rendu* du tableau. Elle se fait au moyen de la brosse ou du pinceau. Les plus célèbres peintres de figures ou d'histoire se sont servi de la première, souvent même pour exécuter les plus petites figures, avec une dextérité et une netteté de travail qui étonnent les plus grands connaisseurs : comme on peut s'en convaincre, entr'autres, par le tableau vraiment surprenant de *Gonzales*, qui représente une famille anversoise de huit personnes, et fait partie de ma collection. Le pinceau a néanmoins servi assez communément aux artistes

hollandais, pour tous leurs ouvrages, et à tous les autres artistes, pour les petits tableaux.

Soit brosse, soit pinceau, la *touche* sera toujours la même quant aux traits qu'elle produira : ceux de la première seront seulement plus larges, et porteront l'empreinte des poils; les autres seront plus étroits et plus unis; mais les mêmes règles les dirigent tous deux vers le *bien rendu* du tableau.

Quoiqu'il puisse paraître, par la différence entre les *touches* des grands maîtres, qu'ils ont atteint ce but chacun à sa manière, sans se soumettre à d'autre règle que celle de leur choix, il n'en est pas moins vrai qu'ils ont tous marché vers la perfection par les mêmes chemins, et qu'ils n'ont différé que dans la *manière* que chacun d'eux a suivie, avec plus ou moins de bonheur, pour y parvenir. Ce sont ces *manières* mêmes qui font connaître leurs pinceaux, à l'aide du style de l'ouvrage.

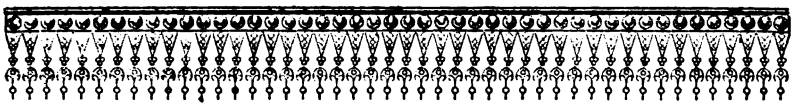
Pour qu'une *touche* soit bonne, il faut qu'elle contribue au *bien rendu* de l'empâtement, dont elle doit suivre les principes : peu importe que le maniement de l'outil la rende tracée ou estompée, grénue ou brodée, arrondie ou alongée, grande ou petite, aplatie ou saillante, émoussée ou aiguë, épaisse ou mince, solide ou transparente, pourvu qu'elle ne soit ni peinée ou léchée, ni timide, maigre, mesquine, trop molle ou recherchée, ni lourde, dure, tranchante, barbouillée ou *barboteuse,* et que, sans devenir trop uniforme et maniérée, elle soit appropriée à la nature de chaque objet et à la place qu'il occupe dans le tableau; de façon que, dans les chairs, elle suive le dessin des muscles, les poils dans chaque animal, les différens détails qui distinguent entre eux les végétaux, ainsi que tous les autres corps, tels qu'ils sont, ou plutôt tels qu'ils paraissent être à la distance supposée, et qu'elle devienne moins décidée en raison de l'éloignement des plans.

Pendant mes voyages, j'ai eu mille occasions pour admirer l'intelligence avec laquelle les grands peintres ont eu soin de donner à chaque objet la touche qu'exige sa nature. Dans ma propre collection, je revois toujours avec plaisir les exemples nombreux qu'elle

renferme de cette perfection, qui contribue si merveilleusement à la magie des tableaux ! Perfection que je n'ai trouvée nulle part plus surprenante que dans mon admirable tableau de *Metsu*, qui représente *la mère évanouie*, et qui fait illusion même à ceux qui sont les plus insensibles pour les beautés de l'art.

Lorsque je parlerai des différentes manières des maîtres, j'aurai occasion de citer encore plusieurs exemples relatifs à la *touche*. Ici j'ajouterai que, si les chairs et autres objets unis et mats, peuvent être *bien rendus* sans que les *touches* y paraissent, il n'en est pas pas ainsi des corps à surface non unie, tels que les animaux, les végétaux et les terrasses. Ceux-ci ne peuvent se passer de *touches visibles* sans devenir émail ou porcelaine : les métaux et autres corps luisants sont dans le même cas pour leurs parties claires.

Puisqu'il est vrai de dire que sans bonne *touche* il n'est point de beau tableau, on peut dire aussi qu'il n'est point de bon maître qui n'ait une bonne *touche* à lui, et qui n'en sache éviter les excès. Il n'est donc pas étonnant qu'une *touche* puisse devenir louable selon les occasions, sous tant de titres et à des titres si différents. C'est ainsi qu'on peut louer alternativement, avec raison, la *touche* des tableaux, comme naturelle, intelligente, spirituelle, nette, soignée, finie, précieuse, délicate, caressée, unie, moëlleuse, grasse, nourrie, empâtée, large, légère, libre, facile, ferme, piquante, hardie, décidée, fière, franche, savante, vigoureuse, grande, forte, heurtée ou estompée : termes dont je ferai les applications pratiques qui se présenteront, tant dans le chapitre XI, qui traitera des différentes manières des maîtres, que dans la description analytique de mes tableaux, au dernier chapitre de cet ouvrage.



CHAPITRE III.

Méthode pour bien juger les tableaux.

QUOIQUE je me sois proposé de ne faire, tant qu'il serait possible, aucun usage de ce que les modernes ont écrit sur la peinture, mon intention étant de ne communiquer au public que ce que quarante années d'observations, de réflexions et d'expérience m'ont appris à moi-même, il se présente ici une matière si délicate à traiter et qui touche de si près à l'amour-propre des artistes, auxquels je me fais un devoir de porter en général le respect qu'exige l'art honorable et utile dont ils s'occupent, que je me vois forcé, avant d'énoncer ma propre opinion, à citer celle d'autrui sur cette matière, afin de prouver par là que si la mienne a le malheur de déplaire à ceux qui ont intérêt à s'en choquer, elle jouit au moins du mérite de n'être ni neuve, ni unique en son espèce.

L'autorité sur laquelle j'appuie surtout mon opinion, est celle du très-érudit observateur anglais *Webb,* qui dit : « Nous avons en « nous les germes du goût, et, en perfectionnant nos facultés par « l'expérience et la comparaison, nous pouvons parvenir à juger

« sainement des beaux-arts. Le plus grand obstacle au progrès de « nos connaissances dans les arts, c'est, je crois, la haute opinion « que nous concevons du jugement de ceux qui les pratiquent, et la « défiance proportionnée que nous avons du nôtre. Je n'ai presque « point connu d'artistes qui ne fussent admirateurs exclusifs d'une » certaine école, ou esclaves d'une manière particulière. Il est « rare qu'ils s'élèvent à une contemplation libre et impartiale du « beau, comme les gens de lettres et les hommes du monde. Les « difficultés qu'ils trouvent dans la pratique de l'art, font qu'ils « s'attachent purement au mécanisme : tandis que la vanité et « l'amour-propre leur font admirer le goût de dessin ou de coloris « qui ressemble le plus à celui qu'ils ont adopté. »

Tout ce que dit ici ce savant, tout ce que disent sur le même sujet *Junius*, l'abbé *Laugier* et d'autres écrivains, je l'ai pensé mille fois avant de l'avoir lu. La plupart des peintres revenus de Rome n'ont pas manqué de me confirmer dans mon opinion, par leur conduite et par leur mépris injuste pour tout ce qui n'était pas dans leur manière, ou qui ne sentait pas l'Italie.

Cette affectation odieuse dégoûte l'amateur novice et l'intimide au point que, n'osant plus s'en fier à ses yeux, il se réduit lui-même à ne juger les tableaux que par ouï-dire. Il s'en rapporte aveuglément au jugement d'autrui ; il force sa propre conviction à un servile silence, étouffe l'opinion que son goût naturel lui dicte, et s'habitue tellement à s'agrandir les difficultés de parvenir à la vraie connaissance qui fait l'objet de ses désirs, que, par sa propre faute, il n'y parvient jamais.

Faut-il s'étonner, après cela, que rien ne soit plus rare qu'un vrai connaisseur, tandis que les appâts séducteurs de cet art magique font naître des amateurs sans nombre, dont chacun a si grand intérêt de devenir connaisseur à son tour ?

Ce que j'ai éprouvé moi-même, comme on peut le voir dans l'idée générale de cet ouvrage au chapitre premier, doit servir d'exemple aux autres. Les moyens que je leur offre applaniront les difficultés, et doivent les encourager à secouer le joug d'autrui, pourvu qu'ils les mettent en pratique par l'observation et la réflexion , qui ne

tarderont pas à les conduire aux connaissances qui leur sont si nécessaires.

C'est alors qu'ils pourront se convaincre que le vrai connaisseur juge tout en homme impartial ; que toutes les écoles, toutes les manières et tous les noms lui sont indifférents, et qu'il n'estime chaque tableau que par son mérite intrinsèque, n'ayant nullement besoin de la réputation du peintre pour peser son ouvrage. Conduite que ne suivent guère ces artistes, qui n'ont des yeux que pour ce qui a rapport à leur manière, et qui semblent oublier que, par cela même, *peintre* et *connaisseur* sont deux qualités qui vont si rarement ensemble, que je ne les ai trouvées réunies jusqu'ici que dans ceux qui, par spéculation, avaient abandonné l'exercice de leur art.

Ceux-ci, je l'avoue, dès que l'intérêt les a forcés à être impartiaux, ont pu devenir connaisseurs beaucoup plus tôt que d'autres, et même pousser la connaissance plus loin, par le secours des principes et de la pratique de l'art qu'ils avaient exercé, dont la partie mécanique est mieux connue des peintres que des amateurs en général, quoique la partie idéale et le résultat de l'art, qui n'est autre que l'*effet*, appartiennent sans distinction à tous ceux dont les yeux sont bien organisés pour cela, et qui y mettent l'habitude et l'impartialité requises.

Le public même, en général, est le juge naturel de tout tableau, comme de toute pièce de poésie et de musique. L'auteur a beau crier à l'ignorance, il est condamné sans appel s'il est désapprouvé par ce public, dont les suffrages devaient être le but de son travail, d'autant plus que les décisions n'en sont fondées que sur la nature. Car, comme l'observe judicieusement *Quintilien*, liv. IX, chap. 4, *les gens de l'art sentent la raison de ce dont les ignorants sentent le plaisir;* or, le *motif* de tout ouvrage des beaux-arts, n'est que l'espoir de plaire et d'être approuvé, soit par la raison, soit par le sentiment.

C'est cependant ce motif si louable, que l'amour-propre offensé fait devenir la cause du mépris injuste de beaucoup de peintres modernes pour les tableaux anciens, dont le mérite réel, qu'ils ne sentent que trop, leur interdit l'espoir de plaire à leur tour et d'être

approuvés dans leurs ouvrages. Et voilà le vrai mot de l'énigme, qui doit suffire pour rendre leurs jugements suspects.

L'abbé *Lanzi* a bien raison de dire, dans la préface de sa *Storia pittorica della Italia:* « Il est plus rare de trouver un vrai connais-
« seur qu'un bon peintre: c'est une science à part ; on y parvient
« par d'autres études et par d'autres observations, que peu de gens
« peuvent faire et beaucoup moins faire avec fruit ! »

Vous donc, jeunes amateurs, qui entrez dans la carrière du goût et qui cherchez à satisfaire votre passion naissante, suivez la route que je vous trace, et, en attendant que l'expérience vous ait affermis dans mes principes, souvenez-vous que, pour la peinture et tous les arts qu'on ne peut juger que par leurs effets, le sentiment est la seule règle qui doive nous guider.

Lorsqu'il s'agit de juger un tableau, avant de jeter les yeux sur sa peinture, commencez toujours par lui donner la position qui lui convient, si rien ne vous en empêche ; ensuite placez-vous à une distance qui soit proportionnée à sa grandeur, entre la fenêtre et le tableau, de manière que votre position fasse, avec ce dernier et la fenêtre, un triangle, dont vous occuperez communément l'angle le plus aigu. Par cette précaution, vous éviterez le miroitage importun que la lumière, réfléchie par le tableau, produirait sur vous dans toute autre position. Ceci fait, vous porterez les yeux sur l'ouvrage, de manière que vous puissiez tout d'un coup en saisir *l'ensemble* et faire l'épreuve de son *effet*. Si celui-ci vous plaît, vous vous y arrêterez autant qu'il faudra pour vous convaincre en quoi cet effet consiste, et s'il vous attache par sa conformité avec la nature, ou si faux et factice, il n'a fait que vous éblouir.

Après avoir fait subir ainsi l'épreuve au *tout-ensemble* du tableau, vous en examinerez successivement toutes les parties, que vous comparerez avec celles de la peinture où elles appartiennent, et avec les règles, pour les juger, que renferme le chapitre précédent.

Comme chaque tableau est destiné à être vu d'une distance qui soit conforme à l'intention qu'avait l'artiste en le peignant, vous aurez soin de rencontrer ce vrai point de vue, en le cherchant, par

des positions plus ou moins rapprochées, pendant que vous ferez vos observations.

Je ne puis rejeter la méthode de ceux qui, pour mieux jouir de la magie d'un ouvrage, le regardent au travers de la main, ou au travers d'un tuyau, de la forme du gros bout d'une trompette, ou d'une forme large, aplatie et ronde, qui puisse servir pour les deux yeux à la fois. Ces moyens augmentent l'illusion en isolant le *tout-ensemble* du tableau ou une de ses parties.

Mais je n'approuve nullement l'usage de juger les tableaux dans un miroir, car celui-ci en dénature le véritable *effet* en l'adoucissant, et fait disparaître sa crudité, ainsi que son manque d'accord et d'harmonie : raisons qui peuvent le rendre favorable à certains peintres, qui l'emploient pour faire voir leurs ouvrages aux autres, au lieu de ne s'en servir que pour les y voir eux-mêmes pendant qu'ils y travaillent, selon l'exemple que leur en ont donné *le Giorgion* et *le Corrége,* pour y apprendre l'effet des couleurs, des masses et du *tout-ensemble* de leur tableau.

Après avoir ainsi terminé, avec toute l'attention possible, à la distance requise, l'examen du tableau et de chacune de ses parties, d'après les règles détaillées dans le chapitre précédent, il faut en approcher, autant que l'œil nu, ou armé de verres, le permettra, pour en examiner de même l'*empâtement,* la *touche,* la conservation et l'originalité, qu'il ne faut jamais se borner à juger de loin.

Ce que je viens d'énoncer peut faire juger que je condamne absolument la méthode de ceux qui commencent l'examen d'un tableau par où ils devraient le finir. Par-là, j'entends tous ceux qui, par un empressement déplacé d'en connaître l'*empâtement,* la *touche,* la conservation et l'originalité, ont la mauvaise habitude de le prendre d'abord en main, ou de le regarder de si près, qu'ils ne peuvent plus en juger l'*ensemble,* ou, au moins, pas éprouver l'illusion qui dépend du juste éloignement. Par cette pratique mal-entendue, ils perdent tout l'avantage que donne au sentiment le premier coup-d'œil, pour décider de l'harmonie et de l'effet du tableau, qui n'est plus un objet neuf pour leurs yeux, vu la connaissance qu'ils ont déjà faite en détail avec chacune de ses parties.

Persuadé que mes lecteurs ne manqueront pas d'observer que ce chapitre n'est que le résultat et l'application pratique du précédent ainsi que de ceux où je traite de la conservation des tableaux et de la manière de reconnaître les copies, et que par conséquent ils auront soin de s'approprier les principes que j'y ai établis, avant de juger les tableaux, je n'ai plus qu'à leur communiquer quelques remarques générales, tirées des règles mêmes que j'ai déjà posées, afin de leur en faciliter l'emploi pratique.

Plus un ouvrage de l'art attirera le spectateur, meilleur il sera, toutes choses d'ailleurs égales; et il sera de même plus mauvais, en proportion qu'il deviendra plus indifférent, ou plus choquant aux yeux, dès l'instant où ils s'y portent. Les beautés et les perfections qu'on pourrait découvrir ensuite dans un tel tableau, en l'examinant en détail, ne peuvent plus regarder que ses parties, mais elles n'en sauvent nullement pour cela l'*ensemble*, aux yeux du vrai connaisseur.

Celui-ci fait au contraire grâce aux défauts de détail, dès qu'il ne peut les découvrir qu'en les cherchant, pourvu que le *tout-ensemble* lui plaise. Car il n'ignore pas, que la perfection absolue ne peut être le partage d'aucun ouvrage humain, et que c'est surtout à ce cas, que convient le précepte d'*Horace:*

> *... Ubi plura nitent, ... non ego paucis*
> *Offendar maculis.*
>
> Je ne m'offense pas des fautes peu nombreuses
> Où tout le reste est bon.

Mais si un défaut saillant choque le connaisseur, en abordant le tableau, au point de troubler la jouissance qu'il se promettait de son premier regard, cette circonstance devient capitale et impardonnable dans son esprit, et diminue chez lui, le mérite du tableau en proportion du nombre et de la grandeur de ses défauts ; surtout si, par leur position ou par leur importance, ils attirent son attention chaque fois qu'il se met à contempler l'ouvrage.

Pour assurer le fruit des règles que je viens d'établir j'ajouterai, qu'imitant la conduite de tout vrai connaisseur, l'amateur doit apporter au jugement des tableaux, la plus grande impartialité

possible, et l'indépendance la plus parfaite de tout préjugé et de toute suggestion étrangère ; soit qu'il ait déjà acquis la facilité pour juger que donnent l'expérience et l'usage, soit qu'il se trouve encore réduit à s'en rapporter à la décisiou de cette espèce de tact ou de sentiment naturel, qui semble naître avec nous, et qu'il pourra mettre à l'épreuve, en le comparant aux principes que j'ai établis, pour apprécier le mérite de tout tableau selon les lois respectives de chaque partie de l'art.

Ainsi disposé, toutes les écoles, tous les maîtres, toutes les manières et tous les genres lui deviendront indifférens. Il n'exigera autre chose, de chaque tableau, sinon qu'il soit de *bon choix* et qu'il soit *bien rendu*. Il ne cherchera partout que l'*imitation* la plus parfaite, ou plutôt la moins imparfaite, de ce qu'il *peut voir, ou concevoir visible dans la nature*. Dès-lors, son goût dominant inné décidera seul son choix, entre deux tableaux également bien exécutés, d'après le plus ou moins de rapport qu'ils auront, avec ce goût dominant, par le sujet qu'ils représenteront. Mais il n'en sentira pas moins tout le mérite de celui qu'il n'aura pas choisi.

Un tel amateur, bien convaincu que toutes les parties de la peinture doivent se prêter la main et concourir sans exception pour qu'un tableau puisse devenir parfait, ne pourra que se moquer de la prééminence que l'amour-propre, l'intérêt personnel et l'esprit de parti accordent aux unes au préjudice des autres.

Ami impartial de chaque espèce de vrai mérite, il aura peine à concevoir la conduite peu constante des Français, qui portaient autrefois aux nues leurs peintres nationaux même les plus médiocres, comme il conste par leurs prix des ventes et par le ton assuré avec avec lequel le marquis *d'Argens* ose les assimiler un à un aux plus illustres peintres italiens et flamands dans son ouvrage sur les Ecoles de Peinture, imprimé en 1752 *avec approbation et privilège ;* tandis que ceux, qui donnent le ton à Paris, se sont avisés depuis peu, de borner tous leurs éloges au seul *Eustache Le Sueur*, auquel ils joignent *Nicolas Poussin* et *Claude le Lorrain*, qu'ils placent dans leur école tous deux, quoi qu'en puissent dire les Romains pour réclamer l'un et l'autre.

L'amateur pourra-t-il croire que ces mêmes Français ne montrent plus que de l'indifférence pour ce *Le Brun*, qu'ils ont comparé autrefois à *Van Dick*, quoique faible dans le coloris, il ne soit fort que dans la composition ? Croira-t-il encore qu'ils ne font plus aucun cas de *Simon Vouet*, maître de *Le Sueur*, quoiqu'on en voie maint tableau fort agréable ? Qu'ils négligent les ouvrages de *Jean Jouvenet*, quoique la plupart soient faits pour plaire ? Ceux de *Laurent Lahire*, dont néanmoins quelques-uns sont pleins d'effet et d'un coloris vrai et vigoureux ? Enfin ceux de plusieurs autres des meilleurs maîtres français, dont on ne peut plus parler aujourd'hui, si l'on veut paraître au courant de la mode nouvelle. Étonné d'une telle conduite, l'amateur se demandera si la France est assez riche en bons artistes anciens pour qu'on puisse en diminuer la liste.

Devenu l'ennemi déclaré de toute cabale et dégagé de toute espèce de prévention, l'amateur pourra-t-il voir, sans s'indigner, cette préférence exclusive que certaines personnes affectent d'accorder aux tableaux italiens, même les plus mal coloriés, souvent tout noirs et d'une dureté insupportable, pour la seule raison que le dessin et ses dépendances y sont plus nobles, plus grâcieux et plus corrects, tandis qu'on accuse le temps seul des défauts les plus choquans de leur coloris ?

Prétendra-t-on peut-être lui faire oublier que tout peintre, pour mériter le nom de coloriste, doit connaître l'effet de ses couleurs pour le présent et l'avenir ? Pourra-t-on s'étonner de son attachement au coloris, quand cet amateur sera persuadé que, des différentes parties dont le concours est indispensable pour la formation d'un tableau, le dessin, avec ce qui en dépend, fournit le trait et pour ainsi dire la carcasse; mais que celle-ci ne devient un corps qu'au moyen des couleurs auxquelles le clair-obscur et l'harmonie donnent l'âme et produisent, plus que toute autre partie, cet effet qui attire et séduit le spectateur et fait rechercher un ouvrage.

A mesure que notre amateur avancera en connaissance, il portera plus loin ses recherches et finira même par oser examiner et peser impartialement, les motifs de la dispute interminable entre les partisans des beautés et des perfections idéales, et ceux des

beautés naturelles et des imitations magiques de la nature telle qu'elle est.

Il remarquera d'abord, que les premiers infiniment moins nombreux que les derniers et tous, pleins d'enthousiasme pour leur opinion, se regardent comme les seuls adeptes de l'art, et prétendent subjuguer, par le mépris, l'opinion des autres ; tandis que ceux-ci, dont le nombre est incalculable, plus impartiaux et moins exclusifs, jugent tout sans passion, aiment tout tableau dont la vue leur procure un vrai plaisir et une jouissance agréable, et ne prétendent pas tyranniser l'opinion d'autrui.

Il observera ensuite, que la plupart des premiers sont des peintres d'histoire, surtout de ceux qui n'ont été à Rome que pour y devenir les imitateurs serviles de l'antique et qui, abandonnés de leurs modèles, deviennent petits dans l'élégant, chargés et exagérés dans le grand et le sublime ; par la raison que la beauté et la perfection ne sont pas les fruits de leur cerveau, mais uniquement les résultats de sa mesure. Il verra, d'un autre côté, que les derniers comptent, parmi leurs partisans, la presque totalité des amateurs et des vrais connaisseurs de l'art, et la foule immense de tous ceux qui, sans vouloir faire les savants, osent s'en rapporter à leurs yeux seuls, pour ne se décider que par le sentiment non trompeur que la nature nous a donné pour juger toutes les productions des arts qu'on ne peut apprécier que par l'effet qu'elles produisent ; en un mot, de tous ceux qui ont le bonheur de trouver la nature toujours attachante ou belle, sauf dans ses écarts monstrueux.

Recherchant les motifs de deux opinions si différentes, l'amateur ne tardera pas à s'apercevoir que, si une grande partie des partisans de la perfection idéale ne montre de l'enthousiasme que par ton ou par imitation, il en est d'autres qui s'y rattachent exclusivement de bonne foi, par conviction, et entraînés par une manière de voir et de sentir qui leur est particulière, laquelle n'a rien de plus surprenant que celle qui engage plus d'une personne à préférer la lecture des féeries et des faits gigantesques des héros fabuleux à celle des livres d'histoire, et qui les dispose à être plus flattées par une fiction allégorique, que par une vérité toute nue, parce que leur imagination exaltée ne s'accommode pas d'une jouissance tranquille et na-

turelle, qui est moins en rapport avec elle que ce qui la frappe plus vivement.

Tout bien considéré, je pense que, puisque la peinture a déjà étendu son domaine sur tous les objets que renferme la nature, on ne peut que louer les efforts de ceux qui s'appliquent à l'enrichir d'une branche nouvelle dans les domaines soumis à la seule imagination.

Mais, quelque méritant que soit à mes yeux leur zèle pour remplir un but si avantageux à l'art, il ne les autorise en aucune façon à une prétention exclusive, ni à témoigner du mépris pour les bons ouvrages quelconques de ceux qui se sont consacrés avec succès à la carrière ordinaire et naturelle de la peinture, comme je le prouve jusqu'à l'évidence au neuvième chapitre.

J'avoue très-volontiers qu'un tableau historique, surtout à personnages héroïques et surnaturels, où il n'entrerait que des beautés idéales, chacune en son espèce et qui, à une composition sublime, réunirait toute la vérité magique de l'école hollandaise dans l'exécution au point qu'on n'y verrait que la plus belle nature elle-même, encore embellie par l'art, et rendue avec une illusion vraiment trompeuse; j'avoue, dis-je, qu'un tel morceau deviendrait selon moi une merveille sans prix. Mais où trouver un tel prodige dans tout ce que les admirateurs de la perfection idéale se sont efforcés de produire jusqu'ici de meilleur ?

En attendant qu'ils y parviennent, au lieu de mépriser dans les autres ce qu'ils se sentent incapables d'imiter, ils feront mieux de partager, entre toutes les parties de l'art, le travail, la réflexion et le temps, qu'ils ne cessent de consacrer à une seule, dont l'enthousiasme leur agrandit l'importance, au point de leur faire négliger toutes les autres. C'est là le seul chemin qui puisse les conduire vers la perfection. C'est là le seul moyen qui leur reste, pour ouvrir les yeux sur leur partialité injuste, et pour leur faire sentir tout le mérite des nombreuses imitations magiques de la vraie nature que nous avons le bonheur de posséder, et à l'égard desquelles l'opinion unanime du public et des amateurs a rendu jusqu'ici inutiles toutes leurs attaques, toutes leurs critiques et tous leurs mépris affectés.

CHAPITRE IV.

Manière de juger si un tableau est bien conservé ou non.

Pour qu'un tableau soit bien conservé, il faut qu'il n'ait été endommagé, ni par des accidents, ni par l'action du temps et de l'atmosphère, ni par l'impéritie ou la maladresse des ignorants, et que, par conséquent, il se présente tel, à peu près, qu'il était en sortant des mains de son auteur, sauf les changements avantageux qu'il peut avoir éprouvés par l'âge, comme sont, entre autres, plus de solidité et plus de dureté dans l'empâtement, et une surface émaillée, avec moins de crudité dans les couleurs.

L'œil le moins exercé reconnaîtra sans peine ce qu'un tableau aura souffert par les *accidents*. Par exemple, s'il y a des trous, des déchirures, des fentes, des parties emportées ou éclatées; si les couleurs ont été détachées de l'apprêt par l'humidité ou par la grande sécheresse; si elles ont été brûlées, soit par le feu ordinaire soit par les fers trop chauds des rentoileurs, ou si l'ardeur du soleil les a fait bouillir et boursouffler, comme je l'ai vu arriver à un magnifique tableau de *Berchem*, nonobstant la dureté que ses couleurs devaient avoir acquise depuis plus d'un

siècle qu'il avait été peint ; enfin si le panneau d'un tableau s'est courbé par la chaleur.

Entre les mauvais effets que *le temps* peut produire sur un tableau, il en est qui sont faciles à découvrir, tels que les crevasses et ce qu'on nomme *trézalé* dans ceux sur toile, et les pores devenus visibles dans ceux sur panneaux ; mais il faut un peu plus d'attention et d'habitude pour juger si les couleurs ont trop poussé au noir, si l'huile ou l'apprêt les ont mangés et fait périr à la longue, ou si les ocres, employées pour le fond, leur ont communiqué un ton roux général.

L'amateur doit d'autant plus s'appliquer à bien connaître les dommages que *le temps* peut causer aux tableaux, que l'art et l'adresse n'offrent ici aucune ressource suffisante pour y remédier avec un succès complet ; tandis qu'une main habile et intelligente peut parvenir à remédier à la plupart des autres dommages, au point de tromper souvent des yeux même exercés.

Un tableau est exposé à souffrir de tant de manières entre les mains des *ignorants*, qu'il devient difficile d'en donner l'énumération. Je crois donc ne pouvoir mieux faire, pour en faciliter la connaissance au lecteur, que de diviser cette espèce de dommages, en ceux qui sont restés *à découvert* et ceux que l'art a *cachés* avec plus ou moins de réussite. Entre ceux-ci je comprendrai aussi les réparations faites à ceux qui ont été causés par des *accidents*.

Parmi les dommages de la première espèce, le plus grand nombre doit son origine à la maladresse et à l'impéritie de ceux qui, sans la connaissance et les précautions requises, ont la hardiesse de vouloir nettoyer des tableaux, dont leur main novice ou imprudente enlève les glacis et endommage les couleurs délicates et minces ; tantôt par le simple frottement, trop long ou trop rude des doigts secs à nu ; tantôt par l'usage des mordans, soit dangereux, soit bons ; mais mal ménagés.

Le nombre des tableaux dont cette manœuvre dangereuse a causé la ruine et cause encore chaque jour, surpasse l'imagination. Lorsque même qu'elle ne fait pas périr le tableau tout-à-fait, elle y laisse

au moins des traces funestes, en lui enlevant sa transparence et son harmonie avec une partie de son effet, et en le rendant dur, froid et grêle, ce dont l'admirable *Nuit* du *Corrège*, à Dresde, offre un bien triste exemple.

L'envoi des tableaux d'un pays à l'autre devient encore une des causes les plus fréquentes de leur dépérissement, soit par la faute de ceux qui ont la maladresse de les rouler, la couleur en dedans, ce qui fait naître ces crevasses longitudinales si dégoûtantes, qu'on voit souvent dans les tableaux venus d'Italie, soit par l'imprudence de ceux qui se permettent de les encaisser sans être au fait de la méthode et des précautions qui sont indispensables pour cela.

C'est ainsi que les douaniers à Cologne m'ont causé une perte irréparable, par la ruine entière de plusieurs tableaux très-précieux, en les tirant de la caisse où ils étaient fixés avec tous les soins possibles, sous ma propre direction, de la façon la plus inébranlable ; et en les y entassant ensuite à leur manière, avec la plus stupide ignorance, appuyant la peinture sur les morceaux de bois remplis de cloux qui avaient servi à les fixer, et que ces messieurs se sont tout uniment permis de jeter au fond de la caisse, au lieu de les employer à leur destination primitive, en les attachant aux endroits dont ils avaient eu tant de peine à les arracher par force.

Quelque peu agréable qu'il soit de me rappeler le souvenir d'un événement si malheureux pour moi, qui m'a privé de sept tableaux du plus grand mérite; l'intérêt des amateurs et celui que la conservation des objets de l'art inspire à tout homme raisonnable, m'obligent à en parler, d'autant plus, qu'outre mes tableaux, j'ai encore perdu le procès que j'avais intenté là-dessus contre l'expéditeur de Cologne, pour n'avoir pas fait redresser la besogne ruineuse des commis. Le motif de condamnation a été que : la caisse ayant été bien reclouée, n'annonçait aucun signe de désordre en dehors, quoique le bruit que faisaient en dedans les tableaux en roulant l'un sur l'autre, n'eut annoncé que trop la certitude de mon malheur avant que je n'en eusse fait faire l'ouverture par les gens employés à la balance publique de la ville.

Ce qui m'est arrivé dans ce cas doit engager les autres à ne jamais exposer leurs tableaux aux visites des douaniers, sans avoir pris d'avance toutes les précautions possibles, pour être assurés que le tout sera replacé et fixé dans la caisse comme il était avant la visite, précaution que je n'ai pas manqué de prendre moi-même depuis lors, en envoyant mon fils à Neuss, pour y être présent à la visite des tableaux qui devaient m'arriver de Brunswick par Dusseldorff.

Plusieurs autres causes encore peuvent contribuer à endommager les tableaux de la plupart desquelles j'indique les signes et les remèdes dans le chapitre XV, qui donne les moyens pour nettoyer les ouvrages de l'art : telles sont le chanci, les mauvaises crasses anciennes, surtout celles de la fumée, les huiles et les vernis durs et tenaces qu'on y a mis, le ton sombre jaunâtre qu'ils prennent souvent quand le jour et l'air n'y ont point d'accès, enfin les vernis trop jaunes et trop peu transparents.

Il est bon d'observer ici que, quoique j'ai dit ailleurs qu'un vernis un peu jaune peut avoir été mis à dessin et avec un assez bon succès sur certains tableaux, pour leur donner un ton plus chaud et plus doré ; l'amateur doit être d'autant plus sur ses gardes avec les vernis trop jaunes, qu'ils servent souvent de moyen aux trompeurs pour masquer les repeints, et même pour donner un air de vétusté aux tableaux les plus nouvellement peints. C'est pour la même fin que l'industrie malicieuse sait employer la crasse, en l'appliquant sur le vernis ou sur la couleur sèche, souvent même en l'incorporant à celle-ci tandis qu'elle est encore fraîche. L'un et l'autre de ces défauts, pour autant qu'ils sont masqués, appartiennent à la classe suivante plutôt qu'aux dommages *à découvert*.

Les dommages *cachés* au moyen de l'art, dont il me reste à parler, le sont par des pointillages, par des retouches, ou par des repeints.

Quoique comme beaucoup d'autres j'ai mis jusqu'ici le plus grand soin pour éviter les ouvrages restaurés par l'un ou l'autre de ces procédés de l'art, afin d'éviter par cette précaution scrupuleuse jusqu'au moindre reproche qu'aurait pu se permettre la malveillance

contre ma collection sous ce prétexte; l'opinion unanime, des plus grands connaisseurs et des amateurs les plus instruits, même parmi les Hollandais, qui ont toujours été les plus difficiles sur ce point, m'a convaincu, et ma propre expérience m'a confirmé que j'aurais tort de conseiller aux autres la conduite trop générale que j'ai adoptée moi-même en cette matière, en ne faisant pas la distinction nécessaire, entre les réparations mal faites et celles où l'adresse et l'intelligence de l'artiste ont été couronnées d'un succès complet.

En effet, j'ai vu quantité de pointillages faits par des artistes si adroits et si intelligents; j'ai vu de même quantité de retouches et de repeints, faits avec tant de dextérité et des touches si conformes à celles de l'original; et, dans tous ces cas, j'ai trouvé les couleurs nouvelles si exactement d'accord et en harmonie avec les anciennes, même après plusieurs années, qu'à moins d'avoir été prévenu, il eût été imposible d'y soupçonner la moindre restauration.

C'est surtout dans les parties entièrement glacées à neuf, ou entièrement repeintes, que j'ai eu occasion de me convaincre qu'il peut devenir impossible de découvrir la chose, et que j'ai admiré le rare talent de quelques artistes en ce genre, qui se rendent dignes de la considération la plus distinguée, en sauvant et rétablissant avec une réussite si parfaite les chefs-d'œuvre de l'art.

Je ne puis néanmoins approuver en aucune façon la conduite de ceux qui, sans nécessité, se permettent des repeints dans les ouvrages des grands maîtres, sous le prétexte souvent trop ambitieux de corriger ce que ceux-ci ont fait. C'est ainsi que j'ai eu l'occasion de me trouver présent à Amsterdam, à une dispute entre celui qui venait d'avoir vendu un paysage, pour une somme de plusieurs mille florins, et le courtier qui l'avait acheté par commission. Celui-ci exigeait du premier, un changement notable vers le milieu du tableau, qu'il prétendait devoir devenir beaucoup meilleur par-là. Le vendeur, pensant comme moi sur ce point, eut beau se refuser constamment à repeindre un ouvrage si parfaitement conservé d'un si grand maître; le courtier lui ferma enfin la bouche, en protestant que, sans cette condition, il avait ordre de rompre le marché. Je

n'ai pu voir le tableau, depuis que le vendeur y a fait le changement demandé. Heureusement, celui-ci était M. *Coclers* lui-même, l'artiste le plus distingué que je connaisse en ce genre, et en même temps l'homme le plus propre pour juger le mérite d'un tableau.

Si je me suis vu forcé par la raison et par l'expérience, ainsi que par les opinions prépondérantes des juges les plus compétents, à convenir qu'un tableau, pointillé ou restauré de manière que l'œil le plus clairvoyant ne puisse s'en apercevoir, ne perd presque rien de son prix ni de son mérite ostensible pour cela ; je ne puis m'empêcher de dire, en revanche, qu'une mauvaise retouche et un mauvais repeint déparent un tableau, autant que le ferait le dommage qu'ils cachent, s'il était resté à découvert. Bien plus, ils le défigurent souvent davantage selon moi, lorsque le peintre, sous prétexte de mettre ses retouches d'accord avec le reste, a eu la maladresse d'occuper plus de place par ses couleurs nouvelles que n'exigeait le mal qu'il a voulu cacher.

J'ajouterai que, si de tels repeints ne diminuent en rien le prix réel, ni le mérite intrinsèque du tableau, au moins pas plus que le feraient les défauts qu'ils masquent, vu qu'on peut enlever les repeints à volonté ; ils peuvent souvent en diminuer le mérite apparent, et par conséquent le faire valoir moins aux yeux d'un amateur qui n'a pas encore acquis la fermeté que donne l'expérience, pour décider la valeur réelle d'un ouvrage, quelque désavantageuses que soient les apparences sous lesquelles il se présente. Privilége, dont les faveurs sont réservées exclusivement pour les vrais connaisseurs.

Pour terminer ce chapitre, il ne me reste plus à dire, sinon que les restaurations mal faites se trahissent : tantôt par la teinte, tantôt par la touche et tantôt par l'empâtement ; quelquefois même par le dessin, quoique beaucoup plus rarement.

La teinte péchera par être fausse, discordante avec ses voisines, plus foncée ou plus claire, souvent plus terne et matte ; quelquefois trop sale et souvent trop nette et dépourvue de la crasse, plus ou moins grande, qu'on aperçoit dans le reste du tableau ; et, si par hasard la couleur trop nouvelle n'a pas encore changé de ton, de

façon que la teinte paraisse exacte pour avoir été d'abord choisie conforme à celles qui l'environnent, le vernis seul suffira pour trahir la retouche ; car l'huile, en s'évaporant dans cet endroit, le rendra nébuleux, terne et sans vraie transparence ; ce qu'il est fort facile de reconnaître, en regardant le tableau horizontalement au grand jour.

La touche surtout dénonce, plus souvent qu'aucune autre marque distinctive, le restaurateur maladroit et peu judicieux, qui, au lieu d'imiter avec exactitude et intelligence les touches originales, n'aura su tirer de son lourd pinceau qu'une touche timide, peinée, incertaine, recherchée, barbouillée, sans netteté ni fermeté, en un mot, toute différente du modèle qu'il aurait dû suivre.

L'empâtement postiche se distinguera de l'original, quand il ne sera pas au même niveau, c'est-à-dire, lorsqu'il sera soit plus, soit moins élevé ou plus ou moins uni que lui ; lorsqu'il sera trop lourd et pesant ou trop peu transparent; enfin, lorsqu'il sera resté tranchant et sans être fondu dans les teintes voisines.

Le dessin pourra trahir la peinture nouvelle, chaque fois que des figures ou autres corps auront été tellement effacés, dans leur entier ou dans leurs contours, que le restaurateur se sera vu dans la nécessité de les remplacer de sa tête, et qu'il n'aura pas eu assez de fermeté dans la science du dessin, ou pas assez de discernement pour pouvoir suivre le goût du dessin qui règne dans l'original. Alors son travail deviendra reconnaissable, soit parce qu'il péchera contre les principes du dessin en général, soit parce que, ayant su éviter ce premier défaut, il sera tombé dans celui de n'être pas conforme au goût de dessin, bon ou mauvais, de l'auteur du tableau.

CHAPITRE V.

Manière de reconnaître et d'apprécier les copies.

De toutes les parties de la science du vrai connaisseur, qui sont utiles ou nécessaires à l'amateur, il n'en est aucune, où il soit plus difficile, et même souvent plus impossible, d'établir des règles générales et applicables à tous les cas, que celle, qui regarde le discernement à faire entre un tableau original et une copie.

La connaissance requise pour bien faire cette distinction, dépend si fréquemment, pour la majeure partie, de l'habitude de voir et de comparer, que je me trouve à regret dans l'impossibilité, de suppléer ici au défaut trop fréquent des règles; ne pouvant transmettre, aux amateurs novices, le coup-d'œil décisif, si nécessaire dans cette partie, que l'expérience seule peut y donner, et qu'elle leur donnera sans doute, s'ils s'accoutument à observer et à réfléchir.

Mais si, faute d'expressions, je ne puis leur communiquer ce certain *je ne sais quoi,* que la comparaison et la pratique seules nous font acquérir, et qui fait que le bijoutier distingue au premier regard le diamant du jargon et autres pierres ou compositions, qui

trompent si souvent les yeux non exercés, je m'en console en partie, par la satisfaction de pouvoir leur épargner beaucoup de besogne, et aplanir beaucoup de chemin, par les observations générales et les remarques utiles, qu'une longue expérience m'a mis à même de faire sur ce point, et dont l'application facile leur fera connaître la plupart des copies, surtout les moins méritantes, en attendant qu'ils apprennent, à force de voir et de comparer, à en connaître autant qu'il est permis de l'espérer.

Entre les copies il en est, selon moi, qu'il est tout-à-fait impossible de reconnaître, quoi qu'en disent les écrivains, qui sont presque tous là-dessus d'une opinion contraire à la mienne. Ces copies sont celles que les maîtres ont faites d'après leurs propres ouvrages. On a beau m'objecter, qu'en confrontant la copie et l'original, on trouvera toujours, par quelqu'endroit, l'une inférieure à l'autre, quoique tous deux portent des preuves infaillibles qu'ils sont en entier de la même main. Je demande quel sera l'*argus* assez pénétrant, ou l'homme assez impudent, pour décider, si, dans ce cas, la copie est la moins bonne, parce que l'artiste n'y a pu mettre le même feu qui l'avait animé pour l'original, et parce qu'en se copiant il a eu le pinceau plus géné qu'en composant. Ou si, au contraire, la copie est la meilleure, parce que l'artiste y a su éviter les fautes qu'il avait commises dans l'original, comme chaque auteur perfectionne son ouvrage en le retravaillant. Moi, je dis sans détour, que je trouve le mot *copie* très-déplacé ici à l'égard du public qui n'y verra que deux productions d'un même artiste, dont le différent mérite fera à ses yeux toute la différence du prix, en raison du degré de plaisir qu'ils lui feront éprouver.

Au reste, pleine liberté, aux rigoristes, de traiter de copiste un homme, éminent dans son art, qui, par goût ou par complaisance pour ses fauteurs, aura fait plus d'une fois le même ouvrage sans y rien changer. Je me bornerai à prévenir mes lecteurs, que ces cas sont si peu rares, que j'en ai vu, pour ma part, plus de cent exemples, dont plusieurs dans les principales galeries publiques. Malheur alors au particulier qui sera en concurrence avec celles-ci. Son tableau sera sûrement la copie, quelqu'original qu'il

soit. Car un préjugé absurde fait croire que tout est original dans les galeries, nonobstant les preuves multipliées que fournissent, du contraire, celles de Dresde, de Dusseldorff, Saltzthalum, Cassel et plusieurs autres, surtout parmi celles de l'Italie, qui renferment toutes plus d'une copie, fort facile à connaître, entre lesquelles il en est un assez bon nombre, dont j'ai vu les originaux dans des collections particulières. Mais dans les galeries les copies échappent souvent à l'œil du connaisseur même, trop occupé des nombreux chefs-d'œuvres et vraies merveilles, que renferment ces riches sanctuaires de l'art.

Les copies, qu'un œil très-exercé peut seul reconnaître, mais qu'il devient quelquefois très difficile, pour ne pas dire impossible, de distinguer, sont celles que d'excellents disciples ont faites d'après les tableaux de leur maître, souvent sous sa surveillance et sa correction, et celles qu'un grand artiste ancien a faites d'après les ouvrages d'un autre.

Dans l'un et l'autre cas, si le copiste a eu assez de génie avec un pinceau assez habile, et qu'il ait buté à une ressemblance parfaitement trompeuse, il aura pu mettre en défaut les yeux les plus clairvoyants, comme le prouve la copie, si souvent citée dans les auteurs, faite par *André del Sarto,* d'après un tableau de *Raphaël,* avec une ressemblance si parfaite, que *Jules Romain,* qui avait travaillé avec son maître à l'original, a prétendu reconnaître son propre ouvrage dans celui de *del Sarto,* quoique *Vasari* lui eut assuré d'avance que ce n'était qu'une copie, peinte par *del Sarto* en sa présence.

Si, au contraire, le copiste, avec tout le talent possible, n'a cherché qu'à faire un bon tableau d'après un modèle qui l'aura frappé, ou si un disciple habile, pour se perfectionner, a copié, même sous les yeux de son maître, l'ouvrage de celui-ci ; enfin si, comme il arrivait chaque jour dans l'atelier de *Rubens,* un élève consommé dans son art, a remplacé par le sien le pinceau de son maître, en faisant par ordre et d'après le croquis de celui-ci, un tableau où la composition seule sera copie ; dans tous ces cas, il est presque certain que le copiste aura travaillé avec feu et sans gêne,

et que sa touche habituelle y trahira sa main, lors même que le maître y aura ajouté ses propres touches pour donner la dernière perfection à l'ouvrage.

Aucune école n'offre autant d'exemples de ce dernier cas, que celles de *Raphaël* et de *Rubens*. Le *Saint-Bavon*, de la cathédrale de Gand, qui est maintenant dans le *Musée* à Paris, fournit une des preuves les plus piquantes de ceci. Car, quelqu'excellent que soit ce tableau, ainsi que la très-belle esquisse que j'en ai possédée, il est certain qu'ils sont l'un et l'autre de la main de *Jacques Jordaens* dont on y reconnaît partout la touche, et que rien n'y appartient à *Rubens* que la composition et les corrections, qui y sont très-visibles, surtout dans l'esquisse, où l'on voit les contours de plusieurs figures entières que ce grand maître a tracés, en crayon rouge, dans la peinture de son disciple, pour lui indiquer les changements qu'il devait observer dans la position de ses figures, lorsqu'il exécuterait le tableau en grand.

Des copies de ces deux espèces deviennent autant de tableaux très-précieux, dont le mérite et le prix réels augmentent en proportion qu'ils sont d'une main plus habile. C'est ainsi qu'une copie bien avérée de *Van Dyck*, d'après *Rubens*, où la manière et toutes les touches attesteraient le pinceau enchanteur du premier, ne vaudrait guères moins que l'original. Tel est, par exemple, le Christ descendu de croix, qui était au maître-autel des Capucins à Bruxelles, et qui fait maintenant partie du *Musée* à Paris, sous le nom de *Rubens* qu'il a toujours porté, quoique tout le style, le ton et la touche y trahissent le pinceau de *Van Dyck*; au point que, l'ayant fait voir à feu mon savant ami, le célèbre *Falconet*, à son retour de Russie, il s'impatienta contre le sacristain, qui prétendait lui prouver, par la quittance olographe que *Rubens* avait donnée du paiement de ce beau tableau, qu'il ne pouvait pas avoir été peint par son élève *Van Dyck*.

Rubens lui même, pendant son long séjour en Italie, a fait des copies, d'après les tableaux les plus renommés des maîtres italiens, dont il en est plus d'une qui vaut au moins l'original. C'est ainsi que la copie de sa main, que possède la galerie de Vienne, faite d'après

la maîtresse du *Titien*, dont l'original, peint par celui-ci, orne la galerie de Dresde, me fait une impression plus agréable à plus d'un égard, que l'original ; impression qui n'a pas varié, quoique j'aie vu l'un et l'autre plus de cent fois, et que j'en aie fait l'analyse par écrit.

Les occupations du créateur de l'école flamande, étaient si nombreuses et si variées, comme homme de cour et d'état, comme savant et comme peintre, que, pour suffire à tout, il s'est vu obligé de confier l'exécution de la plupart de ses tableaux à ses habiles élèves, n'y mettant, pour sa part, qu'un croquis léger de la composition, une surveillance plus ou moins suivie et des corrections plus ou moins nombreuses, selon que les circonstances le lui permettaient. Voilà donc, à parler strictement, autant de copies, mais sans autre original qu'un croquis jeté sur un bout de papier, dans chacune desquelles l'œil bien exercé saura distinguer, par le ton et la touche, celui d'entre les élèves de cette célèbre école à qui *Rubens* a confié l'ouvrage qui lui était commandé ; se multipliant ainsi, en quelque façon, lui-même, et, dans la même proportion, les tableaux nombreux qui depuis lors portent son nom. C'est ainsi que, dans le tableau immense et célèbre de la galerie de Dusseldorff, transporté depuis à Munich, dont le sujet est le Jugement dernier, le connaisseur reconnait facilement le ton et le faire de *Van Thulden* partout, hormis dans la gloire du Christ et ce qui l'accompagne, où il retrouve les traces du pinceau de *Rubens*, qu'il chercherait en vain dans les autres parties de cette étonnante composition.

Quels que puissent être les tableaux peints par les élèves de cette école au nom de leur maître, heureux celui qui peut acquérir de tels ouvrages ! Ils portent toujours l'empreinte du grand génie et de l'habileté étonnante de leur inventeur ! Mais beaucoup plus heureux, sans aucune comparaison, celui à qui la fortune accorde la possession, bien rare, d'un tableau qui soit dû tout entier au pinceau divin de *Rubens* lui-même ! C'est dans un pareil ouvrage qu'on voit ce grand homme tel qu'il est vraiment, avec toute sa gloire et sa splendeur. C'est là seulement qu'on trouve son rare mérite, d'après lequel on devrait le juger. Ce n'est qu'en le jugeant dans le travail

d'autrui, qu'on jette des nuages sur ses talents merveilleux, par des reproches qu'il ne mérite pas.

Tout ce que j'ai dit de *Rubens* et des tableaux peints par lui, ou d'après lui par ses élèves, doit s'entendre également de la plupart des autres maîtres célèbres, de leurs disciples et de leurs excellents copistes ; il doit s'entendre surtout de *Raphaël,* du *Titien,* de *Paul Véronèse,* du *Guide,* de l'*Albane* et d'*Annibal Carrage,* qui a si bien copié le *Corrége,* et l'a été si bien lui-même par le *Dominiquin*. En un mot, de tous les grands artistes italiens, qui sont en général beaucoup plus faciles à copier que *Rubens,* pour l'empâtement, le ton et la touche, et dont les ouvrages ont servi d'études à des maîtres anciens qui les égalaient en mérite, ou peu s'en faut, et qui les ont copiés avec tant de soin et d'intelligence, qu'il devient presqu'impossible de distinguer ces sortes de copies des originaux. Circonstance qui rend souvent les tableaux italiens beaucoup plus difficiles à juger que ceux de toutes les autres écoles, mais qui prouve aussi l'immense supériorité de telles copiès italiennes sur la plupart des autres, pour faire des dupes et passer pour originaux.

Toutes les espèces de copies dont j'ai parlé jusqu'ici, sont d'autant plus difficiles à distinguer des originaux, qu'elles joignent toutes, à leur vrai mérite, l'avantage de l'ancienneté, n'ayant été peintes que par de bons maîtres anciens.

Les copies dont il me reste à parler se trahissent, ou par leur nouveauté, n'ayant pas encore acquis l'espèce de luisant émaillé que la vétusté donne aux couleurs qui, souvent dans ces copies, ont si peu le degré requis de dureté et de sécheresse, qu'elles paraissent sentir l'huile encore : ou elles s'annoncent par un empâtement lourd et pesant, un faux ton général du coloris, un manque d'harmonie et de transparence, et un effet qui ne correspond pas à l'intention du tout ensemble, ou par des dégradations non naturelles, des ombres trop tranchantes ou dures, et un clair-obscur manqué ; enfin, surtout par une touche timide, peinée, tremblante, uniforme, sans intelligence, malpropre, barbouillée, ou, tout au moins, différente de celle de l'original, comme sera souvent le dessin aussi.

Ce sont principalement les accessoires, où la touche trahit le copiste, dont l'attention s'y relâche communément, pour avoir été trop épuisée par les objets principaux. Quant au ton, je ferai observer que, comme le temps fait foncer les couleurs, et que celui qui copie les imite en général telles qu'il les trouve dans son modèle, les siennes, après avoir foncé, n'y seront plus conformes. Aussi, en confrontant après quelques années une copie avec son original, l'on trouvera presque toujours le ton général de celle-là plus noir qu'il ne devait l'être, à moins qu'elle n'ait été peinte plus claire à dessein.

Dans le choix des tableaux pour une collection, celui qui est en état de payer des originaux, doit éviter avec le plus grand soin cette dernière sorte de copies, qui lui feraient aussi peu d'honneur qu'elles en font peu à la peinture même. Ce sont elles qui ont rendu le mot *copie* l'épouvantail du jeune amateur. Heureusement que les règles ci-dessus suffiront pour qu'il puisse par lui-même en reconnaître la plupart, pourvu qu'il y mette l'attention requise, en attendant que l'expérience et l'habitude lui en apprennent davantage, surtout à mesure qu'il s'affermira dans la connaissance du style et de la touche qui caractérisent les ouvrages de chaque maître ancien.

Le plus mauvais effet de ces copies, si justement méprisées, c'est d'avoir répandu une teinte odieuse sur les copies en général, quelque puisse être leur mérite. Ce nom même inspire le mépris au point que pour décrier un tableau l'envieux le plus ignorant n'a qu'à le dire *copie,* tout comme pour perdre un pauvre chien on n'a qu'à le dire *enragé !* Une pratique si injuste est devenue une source intarissable de déplaisirs et d'embarras pour les amateurs de l'art, qui en sont la plupart réduits, dans leurs achats, à s'assurer de l'originalité, plutôt que la bonté d'un tableau.

Moi-même, d'abord entraîné par l'exemple et la mode établie, ensuite par choix, pour prévenir toute espèce de critique et pour fermer la bouche, même aux plus ignorans, j'ai évité avec le plus grand soin jusqu'ici d'admettre dans ma collection, des tableaux dont l'originalité n'aurait pas été évidente et incontestable à tous

égards. Cette conduite m'a coûté bien des sacrifices, par les épuremens qu'elle m'a fait faire, souvent même sur des observations très peu fondées; et bien des regrets, pour n'avoir pas osé acquérir certains tableaux, qui m'enchantaient par un mérite très-réel, mais dont je ne pouvais pas avec certitude déterminer le maître.

Tout bien considéré, je pense néanmoins, qu'il importe aux progrès de l'art et des artistes, aussi bien qu'à la jouissance et à l'intérêt bien entendu des amateurs, que ceux qui forment des collections, s'écartent, s'il en est temps encore, en ce seul point, de la route que semble leur conseiller la conduite que j'ai tenue moi-même jusqu'ici, et que je ne puis plus changer qu'en risquant de nuire à ce que je possède déjà, dans l'opinion de ceux qui sont partisans des noms bien avérés et de l'originalité la plus incontestable.

Les raisons, qui m'engagent à donner aux autres un conseil si opposé à celui que j'ai pratiqué sur ce point, frapperont tous ceux qui, mettant à part tout préjugé, voudront bien examiner la chose sous son véritable point de vue. Dès-lors, ils sentiront qu'il est de toute évidence, que le mérite réel et intrinsèque d'un tableau ne consiste que dans la jouissance agréable qu'en procure la vue au spectateur qui, en ce moment-là, ne songe qu'au plaisir que lui fait éprouver l'ouvrage, sans s'inquiéter d'où il vient. En conséquence, si une copie, dans son ensemble et dans chacune de ses parties, excite en lui autant de satisfaction que l'original, ou davantage, comme il peut arriver, le mérite en sera égal, dans le rapport qu'ils ont l'un et l'autre avec le spectateur, quelque différent qu'il puisse être dans leurs rapports avec les deux peintres, dont l'un recueille l'honneur de l'invention, et l'autre seulement celui d'une imitation parfaite. Distinction fort indifférente à l'amateur, qui ne cherche qu'à se procurer la jouissance de ce qui est vraiment bon, mais laquelle a toujours été, et restera peut-être encore longtemps, de la plus haute importance pour tous ceux qui attachent un très grand prix à la connaissance du maître dans chaque tableau.

En attendant que la raison prenne le dessus sur les préjugés, et que l'on s'accoutume à admirer et rechercher un tableau, pour ses

bonnes qualités, non pour l'honneur qui en revient au peintre ; comme on savoure avec plaisir un bon mets, sans s'occuper de celui qui l'a préparé ; je crois pouvoir conseiller aux amateurs, de mettre tous leurs soins, pour apprendre à bien distinguer entre copie et copie. Alors ils pourront rejetter les unes, avec le mépris qu'elles méritent, et recueillir les autres, et les estimer en proportion du degré de perfection qu'elles auront atteint ; surtout, si leurs moyens, ou le manque d'occasions, leur ôtent l'espoir de posséder les originaux.

Pour éviter toutefois le reproche bien mérité de supercherie, ils doivent se garder de donner ces copies pour autre chose qu'elles ne sont. Bien loin que l'aveu franc, d'une telle possession, doive les faire rougir, s'ils ont su en choisir qui réunissent toutes les qualités requises, un tel aveu ne peut que faire l'éloge de leur sagesse, de leur bon goût et de leurs connaissances ; et l'artiste sera très charmé de pouvoir s'instruire, chez eux, par l'étude d'une copie qui, à ses yeux, vaudra un original pour s'en servir de guide dans ses travaux.

Afin de rendre ce chapitre plus complet et plus utile, le lecteur doit y joindre le contenu du onzième chapitre, qui traite des différentes manières des maîtres. Il y verra que c'est la partie mécanique de leur travail, surtout la *touche,* qui offre le moyen le plus assuré, pour décider de l'originalité d'un tableau, tout comme pour en reconnaître l'auteur. Les articles *empâtement* et *touche,* de mon deuxième chapitre, deviennent également de la plus grande utilité ici. En effet, un copiste peut parvenir, en n'épargnant pas ses soins, à rendre trait pour trait la composition, le dessin et le coloris même de son original ; mais, quelqu'attention qu'il y mette, il n'en pourra jamais imiter, en tout point, le maniement du pinceau, avec la netteté et la franchise que l'habitude seule avait accordées au maître ; non plus qu'un écrivain, quelque soin qu'il prenne, ne pourra réussir à copier l'écriture d'autrui d'une manière à tromper les yeux exercés, surtout si la pièce copiée est d'une certaine étendue.

Dans la peinture, une touche *large* ou *mesquine, heurtée* ou *soignée, tracée* ou *estompée,* restant toujours la même quant à sa

dénomination, différera quant à sa formation, sous le pinceau de chaque artiste, comme une même écriture, restant toujours *coulée, ronde* ou *bâtarde,* différera sous la plume de chaque écrivain. L'observation la plus invariable a démontré, qu'autant de mains, qui guident soit la plume soit le pinceau, ne produisent les mêmes formes que par autant de maniements divers, qui les caractérisent individuellement, et font reconnaître les ouvrages des artistes, par ceux qui se sont bien familiarisés avec leurs manières.

De là vient surtout, que les vrais connaisseurs ne peuvent guère être trompés par des copies. Car, si l'imitateur n'a été qu'un peintre médiocre, il se trahira à leurs yeux par la gène et la timidité de sa touche; si, au contraire, il a été un artiste vraiment habile, il est presqu'impossible, quelle qu'ait été son intention, que, par oubli ou par ennui, il n'ait mêlé par-ci par-là, sa propre touche à celle de l'original, surtout dans les parties du tableau qui exigent le moins de précaution, tels que le fond, le lointain, les cheveux et autres choses semblables, qui sont justement celles où le vrai connaisseur cherche par préférence à démasquer le copiste. Ce sont probablement ces raisons, qui ont engagé *Pline le jeune,* à dire, dans sa vingt-huitième lettre du cinquième livre : *qu'il est infiniment plus difficile de copier exactement un tableau, que d'imiter fidellement la nature.*

Au reste, s'il se présente des cas, où l'œil le plus clairvoyant ne peut découvrir la plus légère différence, ni dans la touche, ni dans l'empâtement, ni dans aucune des parties qui regardent l'exécution, en confrontant la copie avec l'original, de tels tableaux auront assurément le même mérite et la même valeur. Car tout homme raisonnable se gardera bien, dans ce cas-là, de prononcer sur la préférence.

CHAPITRE VI.

Manière d'analyser et de décrire les tableaux.

La description analytique et méthodique des tableaux, faite avec la clarté et la précision requises, n'est pas une chose aussi facile, ni aussi indifférente, qu'on pourrait le croire, à n'en juger que par les catalogues ordinaires, qu'on publie communément pour les ventes des collections après le décès des possesseurs. La différence saillante qui se trouve, pour la rédaction, entre le commun de ces catalogues et ceux qui ont été rédigés successivement à Paris par des connaisseurs instruits depuis une cinquantaine d'années, et qui sont si recherchés par les curieux, prouve déjà évidemment le contraire.

Mais, s'il pouvait rester encore le moindre doute à quelqu'un sur ce point, j'ose espérer qu'il le fera entièrement disparaître, s'il veut se donner la peine de lire, avec attention, les descriptions analytiques de mes tableaux, que je donne dans le vingtième chapitre au volume suivant, et qui présentent des modèles pratiques pour toutes les classes et pour tous les genres des tableaux de choix.

Quiconque veut réussir à bien analyser et décrire méthodiquement un tableau, pour en donner une idée nette aux autres sans les ennuyer par des superfluités ou des longueurs insipides, doit réunir, à un style clair et concis, toutes les connaissances, ou peu s'en faut, qui sont nécessaires pour former un amateur accompli.

Avant de prendre la plume en main, il doit commencer par se bien pénétrer du mérite, réel ou apparent, de l'ouvrage et des qualités, bonnes ou mauvaises, de chacune de ses parties, qu'il jugera séparément, sans aucune prévention ni partialité, d'après les principes que j'ai établis à ce sujet dans le deuxième chapitre, et dans ceux qui le suivent immédiatement. Il doit s'assurer ensuite, tant par le coup-d'œil exercé que donne l'expérience, que par le secours de ces mêmes chapitres, si le tableau est bien ou mal conservé? S'il est original ou copie? A quelle école et à quel maître il appartient? S'il a été peint dans la jeunesse, dans la force de l'âge, ou dans le déclin de l'artiste? Et, au cas que celui-ci ait adopté par choix plusieurs manières, quelle est celle qu'il a employée?

Après avoir fait, avec l'attention la plus scrupuleuse, cette analyse mentale, comme préliminaire indispensable, il doit peser mûrement, quelles sont les parties dont dépend principalement le mérite de ce tableau, et quelles sont celles qui, comme caractéristiques, servent à le distinguer de la foule des autres. Ensuite il doit se mettre à penser, quelle sera la façon la plus concise, la plus lumineuse et la plus avantageuse, d'en transmettre avec fidélité à autrui, par des *paroles*, ce que la *vue* lui en aura appris, pour la composition, et ce qu'elle lui aura fait éprouver, pour l'effet et l'exécution.

Alors seulement l'écrivain se permettra de confier ses idées au papier, suivant l'ordre où il aura eu le soin de les arranger auparavant dans sa tête, en commençant, après avoir nommé le maître, par décrire en détail le sujet, si la chose paraît l'exiger : sinon, par le désigner simplement. Du sujet en masse, il passera aux détails de la composition. Tout ceci doit être dit en aussi peu de paroles que possible, mais néanmoins assez clairement pour que le lecteur

puisse s'en former une idée distincte. Après quoi il fera, très-succinctement, l'énumération des qualités recommandables, par lesquelles l'ouvrage se fait remarquer du côté de l'exécution, mettant le plus grand soin à n'induire en erreur personne, soit par des louanges non méritées, soit par des éloges trop ménagés; article qui, selon moi, exige plus d'attention qu'aucun autre, pour y garder un juste milieu.

L'écrivain terminera la description, s'il en trouve des motifs suffisans, par un aveu franc et sincère des défauts choquans, ainsi que des repeints notables et mal-adroits, qu'il aura remarqués dans l'ouvrage; et il finira le tout, par annoncer la grandeur de la figure humaine, qui est censée la plus proche du spectateur, et qui donnera ce qu'on nomme la grandeur *proportionnelle* de toutes les autres figures: il y ajoutera la matière sur laquelle le tableau est peint, ainsi que sa hauteur et sa largeur.

En lisant les descriptions que j'ai faites de mes propres tableaux, on se convaincra facilement, qu'outre les règles générales, que je viens d'établir, j'en ai suivi d'autres plus particulières, dont j'ai fait l'usage qu'exigeaient les différens genres, auxquels les tableaux appartenaient, selon le choix que les maîtres avaient fait de leur sujet.

C'est ainsi qu'on pourra y observer que, dans les sujets historiques, la composition et le dessin, ainsi que les airs des têtes, les attitudes et l'expression, deviennent d'une toute autre importance que dans la plupart des tableaux qui appartiennent à d'autres genres, et que, par conséquent, ce qui les concerne demande une place marquante dans la description. Le jet et les plis des draperies sont dans le même cas, d'autant plus que ces dernières contribuent beaucoup à la perfection du dessin, lorsqu'elles trahissent bien les parties qu'elles couvrent, c'est-à-dire, en termes de l'art, lorsqu'elles *accusent bien le nu*. La formation et la liaison des groupes, ainsi que la carnation, offrent encore des parties très essentielles ici, de même que le clair-obscur. L'attention particulière, qu'on doit à celles que je viens de désigner, ne dispense néanmoins en aucune façon de celles qu'imposent les règles générales à l'égard de toutes les autres parties du tableau.

Dans mes descriptions de paysages, on trouvera que j'ai toujours rendu compte des différents plans, des figures, arbres, fabriques et autres détails, dont ils sont enrichis, ainsi que de la qualité du ciel et du ton général du coloris.

Dans les intérieurs et sujets de conversation, il sera fort facile à voir, combien j'ai mis d'intérêt à l'expression, à la distribution de la lumière, au choix des couleurs propres, à la transparence, au clair-obscur, et surtout à la touche et à l'empâtement.

Les descriptions que j'ai faites de mes marines, de *Guillaume Van den Velde* et de *Philippe Wouwermans*, feront remarquer mon attention particulière, dans les marines, pour la transparence et le mouvement des eaux, la forme et le mouvement des nuages, ainsi que pour les navires, les figures, les agrès ou les cordages, avec tout ce qui y appartient.

Pour les animaux, on s'apercevra que je me suis surtout attaché au dessin, à l'expression et à la différence des touches que le peintre a employées pour en rendre, soit les poils, soit la laine, soit le crin.

Pour les portraits et les figures en buste, à mi-corps ou entières, j'ai pris garde surtout à la vérité magique et à l'illusion. Je n'y ai pas négligé non plus le clair-obscur, l'empâtement et la touche.

Dans les très-petites figures, de deux pouces et au-dessous, j'ai observé par préférence si, comme on dit, paraissant faites avec rien, elles étaient d'une touche intelligente, ferme et facile, et si leurs mouvements annonçaient la vie. Dans celles un peu plus grandes, surtout lorsqu'elles font l'objet principal du tableau que j'ai décrit, j'ai examiné avant toutes choses, la touche, pour m'assurer si elle était spirituelle, nette et expressive, ou précieusement finie, sans négliger toutefois le dessin, l'expression, les attitudes et l'harmonie des couleurs.

Dans les pièces à bâtiments et les tableaux d'architecture que j'ai décrits, on remarquera facilement l'importance que j'ai mise à un fini précieux, à une main ferme, à la perspective linéaire et aérienne, et à l'effet magique.

A l'égard des objets inanimés, l'on trouvera que la composition, l'exécution précieusement soignée et l'illusion parfaite ont mérité mon attention principale.

Enfin, en parcourant tous les articles de mes tableaux, dont j'ai donné la description, on rencontrera successivement des modèles pour l'analyse méthodique des ouvrages de chaque genre sans exception, dont il serait d'autant plus superflu de faire une mention particulière ici, que je ne puis me cacher combien l'exemple devient plus instructif et fait une impression plus durable que les préceptes.

Je ne puis donc que prier mes lecteurs de croire qu'en joignant à cet ouvrage la description de mes tableaux, mon but principal n'a pas été de les faire connaître, quelque précieux qu'ils soient aux yeux des connaisseurs, mais bien d'y présenter, aux amateurs novices autant d'exemples où ils retrouveront, au fur et à mesure qu'ils les liront avec l'attention requise, tous les préceptes théoriques que renferme cet ouvrage, éclaircis par les applications pratiques que j'en ai faites.

Par cette lecture, ils pourront compléter sans peine tout ce que le chapitre actuel leur laisse à désirer, pour l'analyse règulière des tableaux de certains genres. C'est ainsi que les descriptions de la savante *Allégorie sur la ville d'Amsterdam,* peinte par *Lairesse, le Couronnement de Henri IV,* peint par *Rubens,* et surtout *le Chevalier intrépide,* ce chef-d'œuvre admirable d'*Albert Durer,* leur apprendront combien le mérite des tableaux allégoriques dépend de l'invention, ainsi que du génie de l'auteur. Dans l'*Eve avec sa famille,* de *Jean van Eyck,* dans le *Christ chez Pilate* par *Coxie,* dans mes trois *portraits* peints par *Holbein,* et dans mes autres tableaux antiques, ils apprendront que, si les peintres de ces temps-là n'ont pas connu la perspective aérienne et quelques autres parties, dont les vrais principes n'ont été découverts que plus tard, ils ont eu la plupart le mérite, si peu commun, d'une fonte et d'un fini admirables. Je dis *la plupart,* parce que ma *Prédication de Saint Jean,* par *Pierre Brueghel,* prouve qu'ils ne l'ont pas eu indistinctement tous. Car les figures innombrables de

cette composition, sont toutes d'une touche aussi spirituelle qu'elles le seraient, si elles étaient sorties du pinceau de *Teniers* le fils lui-même. Ce tableau se distingue d'ailleurs par un éclat et une vivacité singulière des couleurs, qui manquent à beaucoup d'autres antiques.

C'est par cette lecture encore, qu'on pourra se convaincre que le prix et le mérite réels des tableaux, souvent les plus étonnants, ne leur viennent pas toujours de la célébrité des noms qu'ils portent. Vérité, bien digne de l'attention des amateurs! Ils en trouveront une preuve frappante dans la description de mon *Intérieur Westphalien* d'*Egbert Vander Poel,* ouvrage, si singulièrement distingué par l'heureux choix du sujet et par l'exécution la plus surprenante dans toutes ses parties. Ils en trouveront encore des preuves dans les descriptions, de ma *Cascade* vraiment magique de *Van Everdingen,* de mes *Baigneurs* par *Primo Gentil,* de mes *quatre Élémens* par *Ferdinand van Kessel,* et de quelques autres ouvrages, que leur mérite éminent m'a obligé d'admettre parmi mes tableaux de choix; flatté, de pouvoir donner aux connaisseurs, par ce moyen, une preuve irrécusable de l'absurdité de la mode, qui s'est trop généralement introduite, de ne rechercher que les tableaux des maîtres qui sont les plus en vogue; souvent même sans trop s'inquiéter, si tout le mérite ne s'en réduit pas à la seule réputation dont jouit l'auteur.

Dans la description de mon *Adoration des Mages,* le chef-d'œuvre le plus beau et le plus parfait à tous égards qui soit sorti du savant et élégant pinceau de *Henri Van Balen,* je n'ai fait que désigner en deux mots le sujet, sans entrer dans aucun détail sur la composition et l'ordonnance, et me suis attaché uniquement à exprimer, en termes généraux, le juste tribut d'admiration, qu'en méritent le dessin, la composition et l'exécution. Par-là mes lecteurs verront, que mon opinion est, qu'on peut quelquefois se dispenser de faire une longue énumération des figures nombreuses qui font partie d'une ordonnance, lorsque celle-ci ne roule que sur un sujet très-connu, d'un événement uniforme, que beaucoup d'artistes ont représenté dans leurs ouvrages, et dont les compositions ne peuvent guère différer entre elles, en ce cas, que par quelques *variantes* dans les positions.

Ils verront encore, en comparant l'étendue relative de mes différentes descriptions, que la longueur de celles-ci doit être toujours proportionnée à la grandeur des compositions, et au nombre des qualités, éminentes ou louables, que présente chaque tableau, tant dans son *tout-ensemble,* que dans chacune des parties de l'art qui ont contribué à sa perfection.

Quelque superflu qu'il puisse paraître d'avertir mes lecteurs, qu'avant d'analyser ou de décrire un tableau il faut être certain de ne pas se méprendre sur le sujet qu'il représente afin de ne pas tromper le public, en donnant un homme pour une femme, une femme pour un homme, ou par toute autre fausse annonce du sujet, je me vois néanmoins forcé à ne pas négliger cette précaution, non-seulement par les fautes absurdes, contre une règle si naturelle, qu'on trouve trop souvent dans les catalogues des ventes publiques, mais aussi par les bévues peu croyables de la même espèce, que j'ai rencontrées, à mon grand étonnement, dans les catalogues et descriptions de plusieurs galeries publiques.

Passant volontiers sous silence ceux, parmi ces ouvrages, dont les auteurs sont connus, je ne puis toutefois me dispenser de prouver, par une citation, qu'il n'y a rien d'exagéré dans ce que je viens de dire. Heureusement, un anonyme m'en fournit l'occasion très favorable en parlant de la sainte *Cécile* de *Raphaël,* dans le *Manuel du Museum français,* 4e livraison, imprimé à Paris en 1803 chez *Treuttel* et *Würtz.*

Ce fameux tableau du grand *Raphaël,* peint pour l'église de *Saint-Jean* à Bologne, se trouve maintenant au *Musée.* Il représente sainte *Cécile,* tenant ses orgues entre ses mains, et ayant à ses pieds plusieurs autres instruments de musique. Elle écoute, avec une attention extatique, un chœur d'anges portés sur des nuages et chantant une musique consignée dans deux livres. A sa droite, on voit saint *Paul* et saint *Jean* l'évangéliste, fort bien caractérisés, l'un par son glaive, l'autre par son aigle, et tous deux par leurs airs de têtes. A sa gauche se trouve sainte *Madeleine* avec sa coupe et saint *Augustin* avec sa crosse et ses habits pontificaux. Jusqu'ici tout le monde avait été d'accord sur la vérité de cette description;

mais l'auteur anonyme, du *Manuel du Museum français,* a jugé à propos, d'en faire une à sa mode, dont voici le titre et la substance, ou plutôt l'extrait mot pour mot :

Le Martyre de Sainte Cécile.

« *Raphaël* ne représentera pas le *martyre* d'une jeune vierge, » comme le supplice d'un condamné. Ici *Cécile* s'avance vers le » lieu où la palme l'attend ; ses pieds seuls tiennent encore à la » terre ; ses yeux élevés disent que sa pensée est déjà au ciel.... » L'homme qui tient le glaive n'est pas un *exécuteur* dont la férocité » dure ajoute à celle du spectacle ; ici l'*exécuteur* a l'air compa- » tissant. Derrière la sainte marche un *prêtre qui l'assiste,* sa » physionomie est commune, mais douce ; il s'applaudit de la rési- » gnation tranquille de la victime, qui semble entendre déjà le con- » cert céleste qui se fait au-dessus d'elle. Des anges célèbrent » d'avance son *arrivée*..... Une des compagnes de *Cécile* la *dési-* » *gne du doigt* et semble la donner pour exemple..... Un jeune » homme suit la sainte ; son action est trop *expressive,* pour n'y » supposer que l'expression d'un *parent* ou d'un *néophite*.

Voilà une description, faite et imprimée de nos jours à Paris, laquelle, comme je l'espère, peut se passer de commentaire. Je me bornerai donc à observer que, puisque l'auteur anonyme du *Manuel* a trouvé bon de convertir saint *Paul* en un bourreau, il a eu raison de supprimer, dans l'estampe au trait qu'il donne après ce tableau, l'auréole, dont *Raphaël* a orné les têtes des personnages qui le composent.

Le contenu de ce chapitre doit avoir prouvé à l'évidence, combien il importe, non-seulement de ne pas se tromper sur le sujet que représente un tableau, mais aussi de connaître à fond les règles, pour bien l'analyser et pour bien le décrire. Je crois néanmoins qu'il ne sera pas inutile de faire remarquer encore que la presse, en transmettant à la postérité la description bien faite et méthodique d'un ouvrage de l'art, conserve à celui-ci une partie de son existence, lors même que le temps, les accidents, ou des mains ignorantes parviendraient à le détruire. Que saurions-nous, des peintres grecs et de leurs tableaux les plus fameux, sans la mémoire

que nous en ont transmise les écrivains dans leurs descriptious, source féconde et unique qui nous reste, sur cette matière, pour l'instruction du public et surtout des artistes.

Il est vrai que la gravure nous offre aujourd'hui un moyen heureux pour sauver de l'oubli les ouvrages de la peinture. Mais, outre qu'on ne grave pas tous les tableaux, la ressource qu'offrent les estampes sur ce point, tant aux peintres qu'au public, n'est nullement à la portée de beaucoup de monde, vu la dépense énorme qu'elle exige.

D'ailleurs l'estampe, même la plus parfaite, laisse toujours encore à peu près tout à désirer de ce qui, dans un tableau, regarde le coloris et la partie manuelle de l'art; comme sont surtout les couleurs tant propres que locales, le ton général, la transparence, l'empâtement et la touche; toutes parties, sur lesquelles une description analytique, conforme aux règles, peut donner des lumières plus ou moins satisfaisantes. Avantage qui assure à celle-ci un très grand intérêt, dont la gravure restera toujours privée, à moins d'y suppléer, quoiqu'imparfaitement, en donnant des couleurs à ses productions.

CHAPITRE VII.

Des écoles générales de peinture.

ARTICLE PREMIER.

De ce qui constitue une école de peinture.

Lorsqu'un maître a été assez heureux pour avoir formé, entre ses élèves, quelques-uns qui se sont distingués par leurs talents dans la peinture, on désigne, sous le nom de *son école*, la totalité de ses disciples, tant les *mauvais* que les *bons*, sans exception, peu importe quel ait été le lieu de leur naissance : et lorsqu'un ou plusieurs, des plus distingués de ces disciples, ont formé à leur tour, dans la même ville ou dans le même pays qu'habitait leur maître, quelques habiles élèves, dès lors on donne le nom d'*école* de cette *ville* ou de ce *pays*, à la réunion de tous les élèves qui s'y sont formés successivement, sans aucun égard à l'endroit qui les a vu naître.

C'est ainsi que *Bakkereel*, *Van den Berg*, *Van Campen*, *Delmont*, *Deriksen*, *Diepenbeeck*, *Van Dyck*, *Faidherbe*, *Fouquières*, *Luc François*, *Luc Franquart*, *Gérard Van Herp*, *Van Hoeck*, *Hoffman*, *Van der Horst*, *Jameson*, *Leux*,

Malo, Manrique, Marienhof, Van Mol, Panneel, Pepyn, Potters, Quellyn, Schut, Soutman, Sporkmans, Van Stock, Teniers, Thomas, Van Thulden, Victor, Vleughel, Vorsterman, Wouters et tous les autres artistes, qui, comme ceux-ci, peuvent avoir été élèves de *Rubens*, forment collectivement ce qu'on nomme *l'école de ce maître.*

On y pourrait en quelque façon comprendre aussi ceux qui, ayant appris les principes de leur art chez d'autres peintres, ont ensuite formé leur style et leur coloris sur celui de *Rubens;* tels sont surtout *Jordaens* et quelques autres artistes, dont les pinceaux ont été employés par ce génie étonnant, qu'on regarde à si juste titre comme le créateur de l'*école flamande.*

Celle-ci a été nommée *flamande,* parce que la ville d'Anvers, qu'habitait *Rubens,* est située dans la partie du duché de Brabant, où l'on parle généralement la langue *flamande* et qu'on appelle, dans le pays, le *Brabant flamand* pour le distinguer de la partie du même duché qu'on nomme le *Brabant wallon,* où l'on ne parle qu'une espèce de dialecte du *gaulois* dans tout le plat pays.

Sous cette dénomination d'*école flamande* sont compris, non-seulement tous les artistes qui formaient l'*école de Rubens,* mais aussi tous les élèves qu'ont faits à Anvers ou dans les environs, plusieurs d'entr'eux, surtout *Van Dyck, Quellyn*, et *Teniers,* dont les disciples ont propagé, plus ou moins, pendant un certain temps, le style et le coloris de *Rubens:* style, dont on aperçoit même des vestiges, dans les ouvrages des disciples de ceux qui, entre les élèves de ce grand homme, se sont particulièrement consacrés à la gravure.

Plusieurs très-bons peintres d'histoire, contemporains de *Rubens,* tels entre autres que *De Crayer, Van Balen, Rombouts, Janssens, Seghers*, ainsi que leurs disciples, de même que tous ceux qui ont excellé dans d'autres genres aux Pays-Bas, tels que *Gonzales, Teniers fils, Pierre Neefs, Sneyders, Van der Meulen,* et plusieurs autres, surtout des paysagistes, sont tous

compris simplement, dans l'opinion publique, sous le nom général d'*école flamande,* quoique plusieurs d'entre eux aient fait leur séjour ordinaire à Bruxelles, Gand, Bruges, Malines et autres villes, assez éloignées d'Anvers, et ne se soient jamais mêlés avec les élèves de l'école célèbre, qui a illustré cette ville. L'amateur rencontrera maint exemple pareil, dans chacune des écoles italiennes, sur lesquels je m'abstiens à dessein d'entrer en détail, ne voulant pas répéter inutilement des choses dites et redites par la plupart de ceux qui ont écrit sur l'art et les artistes.

Pour être exacts, les écrivains français, au lieu de dire *école flamande,* eussent dû s'en tenir à l'expression plus vraie d'*école des Pays-Bas* ou *Belgique,* généralement usitée dans le pays même. Sous cette dénomination, étendue à toutes les provinces belgiques sans exception, se trouvent également comprises, et l'*école du grand Rubens,* si digne de servir de modèle pour tant de parties de l'art à toutes les *écoles* à venir, et celle à jamais mémorable de *Jean Van Eyck*, natif de Maseyck, dit *Jean de Bruges,* lieu de sa résidence, qui, en créant la peinture à l'huile, a assuré le premier une existence solide aux productions de ce bel art et doit être regardé, en quelque façon, comme le créateur de toutes les écoles.

Ceux-là se trompent fort, qui s'imaginent que ce grand homme n'est devenu qu'en raison de la seule partie mécanique de l'art et de son invention heureuse, le bienfaiteur de la postérité la plus reculée. Non, si le goût gothique dominant, et la science des couleurs locales de la perspective aérienne inconnue de son temps, ne lui ont pas permis de devenir, pour les autres, un modèle à suivre dans les sujets composés, en revanche ses ouvrages à une seule figure ont offert, pour la partie idéale et l'exécution mécanique, des modèles précieux, que les plus grands artistes ont pu étudier avec fruit. Vérité, sur laquelle aucun connaisseur de l'art formera le moindre doute, en examinant avec attention les N°s 279, 280 et 281 du *Musée* à Paris, qui représentent *Dieu le père, la Vierge* et *Saint Jean-Baptiste,* tous trois peints par *Jean Van Eyck,* et tous trois dignes du pinceau de *Raphaël,* dont ils présentent le style et le dessin.

Le vernis dont *Jean Van Eyck,* ainsi que beaucoup d'autres artistes se servaient avant sa belle découverte, pour couvrir leurs peintures à la détrempe, et qui le conduisit à inventer celle à l'huile, absolument ignorée jusqu'alors, m'offre l'occasion bien naturelle de relever une opinion fort erronée, que le savant *Lessing* a cherché à répandre dans sa dissertation *sur l'ancienneté de la peinture à l'huile,* imprimée en allemand, in-8°, à Brunswick, en 1774, et que M. *De Mechel* de Basle, membre de diverses académies, a cherché à accréditer dans son catalogue de la galerie impériale et royale de Vienne, opinion qui ne tend rien moins qu'à enlever au véritable créateur de la peinture à l'huile, l'honneur de sa découverte, et par conséquent la juste reconnaissance des siècles à venir, en soutenant que cette espèce de peinture était connue très longtemps avant lui.

Voici ce qui, selon moi, a donné lieu à l'erreur de ces deux hommes si justement renommés, l'un parmi les gens de lettres, l'autre parmi les graveurs. On rencontre, dans quelques églises et autres bâtiments très-anciens en Allemagne, un petit nombre de tableaux que leur style gothique extrêmement raide fait reconnaître, au premier coup-d'œil, pour fort antérieurs à l'époque où a vécu *Jean Van Eyck.* Ils sont la plupart couverts d'un vernis assez épais et d'une très-grande dureté, qui, étant d'une nature grasse et huileuse, en a pu imposer facilement au savant *Lessing,* qui se connaissait mieux en livres qu'en tableaux, au point qu'il aura confondu la qualité de la peinture avec celle du vernis.

Quant à M. *De Mechel,* qui est si renommé parmi les connaisseurs en estampes, et dont la familiarité que j'ai eu le bonheur de contracter avec lui pendant son séjour aux Pays-Bas, m'a mis à même d'apprécier le jugement raisonné sur le mérite réel et intrinsèque des tableaux; l'amour de la vérité et la gloire de *Jean Van Eyck* si injustement attaquée, me forcent, malgré moi, à dire que si ce célèbre graveur avait eu autant d'habitude dans le maniement pratique des tableaux, qu'il en a dans celui des estampes, il se serait bien gardé de renouveler une erreur où *Lessing* n'était tombé qu'en voulant parler d'une chose où il était sans expérience.

M. *De Mechel* dit que, « *d'après les examens rigoureux*, « *accompagnés d'essais chimiques, faits en présence de plu-* « *sieurs artistes et amateurs*, il est incontestable que le tableau « d'autel, peint en 1297, par *Thomas de Mutina*, le Christ en « croix, peint en 1357, par *Nicolas Wurmser*, et les deux « Pères d'église, peints en 1357 par *Théodoric de Prague*, qui « font partie de la galerie impériale à Vienne, sont tous trois peints « à l'huile, et par conséquent la conjecture de *Lessing*, qui avait « paru si hasardée, est maintenant vérifiée de la manière la plus « authentique. »

Une assertion si positive, appuyée d'*examens rigoureux*, d'*essais chimiques* et de *témoins*, pourrait suffire, je l'avoue, pour en imposer à ceux qui, par leur éloignement, ignorent le fait et ses circonstances. Mais moi j'ai appris sur les lieux mêmes, par la voix publique, par les artistes à Vienne, et par un très-bon artiste saxon, établi à Dresde, et vrai connaisseur, qui avait été témoin oculaire de la chose, que les *examens* et les *essais chimiques* de M. *De Mechel* se réduisent aux *seuls mordants*, avec lesquels il a attaqué le vernis huileux, qu'il avait confondu avec la peinture, jusqu'à ce que le peu de solidité de celle-ci l'eût averti qu'il était plus que temps de stater sa dangereuse expérience, sur des couleurs que les artistes, convoqués pour être témoins de la chose, ont reconnu n'être liées qu'au moyen du blanc et du jaune d'œuf, et nullement au moyen de l'huile.

En examinant de très-près et à plusieurs reprises, avec un œil armé et avec l'attention la plus scrupuleuse, pendant mon long séjour à Vienne, ces antiquailles, que l'erreur de M. *De Mechel* a rendues plus fameuses qu'elles méritaient de l'être, je n'ai pu concevoir comment un homme accoutumé à la vue des ouvrages de l'art avait pu s'y tromper. Car je les ai reconnues au premier abord, et j'ose assurer que tout amateur un peu exercé les reconnaîtra comme moi pour être de ces tableaux très-anciens, peints à l'eau, c'est-à-dire à la détrempe, et couverts d'un vernis très-dur, qu'on trouve par-ci par-là, quelquefois avec le nom du peintre et l'année, dans des bâtiments publics en Allemagne, où ils doivent avoir été

plus communs autrefois, mais où les ravages du temps, des guerres et des iconoclastes les ont réduits au très-petit nombre qu'on en voit encore aujourd'hui.

Au reste, on peut voir aux premières époques des écoles florentine et vénitienne de l'abbé *Lanzi,* dans sa *Storia pittorica della Italia,* que, longtemps avant le savant *Lessing* et M. *De Mechel,* quelques italiens avaient cherché à faire parade de leurs connaissances et de leur érudition, aux dépens de la gloire si justement acquise par *Jean Van Eyck;* lorsqu'ils ont soutenu également qu'il constait par des *essais chimiques*, que *Colantonio del Fiore, Lippo Dalmasio, Serafino Serafini,* et quelques autres anciens peintres en Italie avaient peint leurs tableaux à l'huile. Mais le professeur *de Morona*, nous apprend, dans sa *Pisa illustrata,* que le savant chimiste *Bianchi* a démontré, par de nombreuses expériences faites sur d'anciens tableaux italiens, que jamais il n'y était entré de l'huile, mais que quelques-uns des plus anciens avaient offert des traces de cire, dont l'usage pouvait provenir de la peinture à l'*encaustique.*

Pour répondre aux arguments qu'on a prétendu tirer contre l'invention de la peinture à l'huile par *Jean Van Eyck,* de deux anciens manuscrits, l'un composé par certain moine *Théophile,* sous le titre *de omni scientia artis pingendi* vers le onzième siècle; l'autre également écrit sur la peinture vers l'an 1437 par certain *André Cennini;* je dirai que ces arguments ne prouvent rien absolument, sinon que ces deux écrivains obscurs ont proposé d'employer l'huile dans les couleurs dont on veut barbouiller des murs ou des meubles; conseil que l'un et l'autre ont enterré dans des manuscrits, dont la lecture aurait peut-être pu amener peu à peu les peintres à se servir de l'huile pour broyer leurs couleurs, mais qui sont restés assez rares, pour que la connaissance n'en soit parvenue à aucun artiste. Car il n'en est aucun, qui en ait fait usage dans son art avant la découverte de *Jean Van Eyck.* Preuve, l'assassinat horrible que commit, encore longtemps après, l'infâme *André del Castagno,* peintre de Florence, sur son généreux ami *Domenico,* peintre de Venise, qui lui en communiqua le secret,

qu'il avait lui-même appris d'*Antoine de Messine*, disciple de *Van Eyck*. L'on frémit en pensant, que le traître *Castagno* tua son bienfaiteur afin de rester sans concurrent en Italie dans une science si utile.

Quant aux manuscrits mêmes, au moyen desquels quelques écrivains ont cherché à se faire valoir aux dépens de *Jean Van Eyck*, je ne dirai rien de celui d'*André Cennini*, que je n'ai jamais vu, sinon qu'il est de 27 ans postérieur à le précieuse découverte qu'a faite le maître flamand en 1410.

En revanche, j'ai vu deux différents exemplaires du manuscrit de *Théophile*, dont l'un est justement celui de la bibliothèque ducale de Wolfenbuttel, sur lequel *Lessing* a fondé son erreur; tandis qu'il aurait dû s'y convaincre que cet auteur ne propose les couleurs, broyées à l'huile de lin, que pour les barbouillages; mais qu'il en rejette positivement l'emploi, comme impraticable pour les tableaux.

Et voilà cependant comme on instruit le monde!

Au reste, ceux qui désirent connaître à fond toutes les circonstances qui ont conduit *Jean Van Eyck* à une découverte si utile pour la peinture, n'ont qu'à consulter ce qu'en dit *Van Mander* au commencement de son 1er volume. Ils y verront en même temps, que *les Pêcheurs agenouillés devant l'agneau divin*, un des principaux ouvrages à la détrempe de *Jean Van Eyck* qui ornait le piédestal de l'*agneau pascal adoré*, son chef-d'œuvre à l'huile, a été entièrement effacé, au moyen d'une *expérience*, semblable à celle de M. *de Mechel*, que s'y sont permise des peintres, assez ignorants, pour ne s'apercevoir du mal qu'ils faisaient qu'après avoir détruit tout le tableau.

Ayant fini ce préambule sur l'*école flamande*, qui m'a paru d'autant plus nécessaire que la plupart de ceux qui ont écrit sur les peintres et la peinture ont montré tant de partialité pour les *écoles italiennes*, qu'ils semblent en avoir fait la matière presqu'exclusive de leurs recherches et n'avoir parlé qu'en passant de la *flamande* et de la *hollandaise*, je poursuivrai le fil de mon discours, en examinant quelles sont les *écoles* générales qui méritent ce nom? Quels sont leurs fondateurs? Quels sont les caractères qui les distinguent

entre elles? Et quelles sont les causes qui peuvent avoir influé pour pour leur donner ces caractères?

L'amateur ne peut que se trouver embarrassé, en voyant combien les auteurs sont peu d'accord entre eux sur le nombre et les dénominations des *écoles* générales; dont les uns n'en comptent que trois, savoir: la *romaine*, la *flamande* et la *française*; les autres cinq, savoir: la *romaine* ou *florentine*, la *vénitienne*, la *lombarde*, la *flamande* ou *allemande* et la *française*; d'autres, en séparant la *florentine* de la *romaine*, et l'*allemande* ainsi que la *hollandaise* de la *flamande*, en comptent huit, auxquelles d'autres enfin ajoutent encore la *bolonaise*, la *génoise*, la *napolitaine*, et l'*espagnole*, et parviennent ainsi à en trouver jusqu'à douze.

Bien plus, à s'en rapporter à la division des écoles italiennes adoptée par *Lanzi*, il faudrait en accorder jusqu'à quatorze, à l'Italie seulement, savoir: celles de Florence, de Sienne, de Rome, de Naples, de Venise, de Mantoue, de Modène, de Parme, de Crémone, de Milan, de Bologne, de Ferrare, de Gênes et du Piémont.

Ces contradictions, aussi embarrassantes pour les curieux que pour les véritables amateurs, n'existeraient pas si les écrivains, au lieu de distinguer les *écoles* arbitrairement et selon leur caprice, avaient fondé leurs divisions sur les règles certaines que présente la nature du sujet. Je crois donc, avant de donner la mienne, devoir établir le principe qui lui sert de base.

Pour que l'école d'une ville ou d'un pays puisse prendre rang parmi les écoles générales, il faut, selon mon opinion, qu'elle ait formé plusieurs élèves renommés par leur mérite, et que ceux-ci, dans leur style et dans leur *faire*, ayent eu quelque chose de commun entre eux, qui caractérise particulièrement leur manière, ou plutôt les parties idéale et mécanique de leur art, et qui soit assez remarquable, pour distinguer leur école de toutes les autres.

Partant de ce principe, je compte en tout huit écoles, qui sont: la florentine ou toscane, la romaine, la vénitienne, la lombarde, la flamande, la hollandaise, la française et l'allemande.

S'il suffisait d'avoir donné au monde des artistes renommés par leur mérite, l'Espagne pourrait réclamer sa place aussi parmi les écoles générales, ne fut-ce que pour avoir eu un *Moralès*, un *Velasquez* et un *Murillos*, qui ont fait tant d'honneur à leur patrie; sans parler de beaucoup d'autres artistes espagnols, dont on peut voir les éloges souvent bien mérités, dans leur biographe don *Antonio Palamino Velasco*.

Naples jouirait du même droit, pour avoir eu son *Spagnolet*, son *Galabrèse*, son *Salvator Rosa* et son *Luc Giordano*. Gênes même, pour avoir eu son *Benedette* qui lui fait tant d'honneur; sans parler de son *Bernard Strozzi*, son *Valerio Castelli*, son *Luc Cambiase* et plusieurs autres très bons peintres génois, qu'on trouve parmi ceux, dont *Ratti*, après *Soprani*, a publié les vies en 1768 en deux volumes in-4°. Mais le manque de caractère général distinctif dans les manières de ces maîtres, empêche qu'on puisse leur assigner un rang particulier parmi les écoles générales, sous l'une desquelles on les range la plupart séparément, selon qu'ils en approchent davantage par leur manière, ou selon les maîtres dont ils ont été les élèves.

ARTICLE II.

De l'Ecole Florentine ou Toscane.

Ainsi que le monde entier est redevable de la peinture à l'huile au célèbre *Jean Van Eyck* de Maseyck, l'Italie doit la peinture à l'eau aux Florentins. Ceux-ci, en 1240, appelèrent quelques grecs, peintres très grossiers, ou plutôt barbouilleurs d'images de dévotion, dont les productions informes furent le trait de lumière, qui suffit au génie du *Cimabue*, pour créer de leurs barbouillages une espèce d'art, premier berceau des ouvrages étonnants, par lesquels, deux siècles plus tard, des pinceaux florentins ont fait l'admiration de l'Europe.

L'école florentine proprement dite, reconnaît pour ses fondateurs deux hommes vraiment grands, qui sont *Léonard da Vinci*

et l'immortel *Michel Ange Buonaroti*. De celui-ci elle tire sa plus grande gloire, et les écrivains disent, « qu'il passe pour le » plus savant et pour le plus correct dessinateur qu'il y ait eu; » supposé que *Raphaël* ne l'ait pas égalé, ou même surpassé. » Au moins est-il très certain que c'est à lui, ainsi qu'à *Léonard da Vinci*, au *Masaccio* et au frère *Bartholomé de St.-Marc*, autres peintres florentins, que Rome doit en grande partie l'instruction du sublime *Raphaël*.

Il y a tant de différence dans le style et le *faire*, entre les ouvrages de *Léonard da Vinci*, de *Buonaroti*, du frère *Bartolomé*, d'*André del Sarto*, de *Daniel de Volterre*, de *François Vanni*, de *Pierre de Cortone*, de *Christofle Allori*, de *François Furini*, de même qu'entre ceux de plusieurs autres excellents artistes qui appartiennent à cette célèbre *école*, qu'il devient très difficile d'en assigner des caractères distinctifs généraux qui soient applicables à tous ses élèves.

Voici ceux que lui assigne M. *Levesque*, qui, s'ils ne conviennent pas également à *Pierre de Cortone*, *Christofle Allori*, *François Furini* et quelques autres peintres de cette école d'un talent distingué, conviennent au moins la plupart à ses fondateurs et à ceux qui les ont suivis de plus près. Ces caractères généraux sont: « la fierté, » le mouvement, certaine austérité sombre, une expression de force, » qui exclut peut-être celle de la grâce, un caractère de dessin » qui est d'une grandeur en quelque sorte gigantesque. On peut lui » reprocher une sorte de charge; mais on ne peut nier, que cette » charge n'ait une majesté idéale, qui élève la nature humaine au- » dessus de la nature faible et périssable de l'homme. Les artistes » toscans, satisfaits d'imposer l'admiration, semblent dédaigner de » chercher à plaire. »

Quelle que soit l'autorité d'un homme aussi instruit que M. *Levesque*, je ne m'en sers ici que dans la crainte de ne pouvoir faire mieux, vu l'extrême difficulté qui se présente pour généraliser les idées sur cette école; j'avoue néanmoins, que j'ai vu maint tableau d'*André del Sarto*, et même plus d'un du frère *Bartolomé* et de *Léonard da Vinci*, auxquels la plupart des signes caractéristiques

de cette école, indiqués ci-dessus, ne m'ont guère paru applicables. Serait-ce peut-être, parce qu'ils sont en grande partie fondés sur des fresques que je n'ai pas vues?

ARTICLE III.

De l'Ecole Romaine.

Cette école si fameuse, qui a de grandes obligations à la florentine pour plusieurs parties de l'art, doit toute sa renommée aux nombreux antiques que la ville de Rome renferme, et au grand et beau génie de son fondateur l'illustre *Raphaël,* qu'une mort prématurée a mis dans l'impossibilité de réunir le titre de grand coloriste, à celui de prince des dessinateurs. Le rare talent de cet homme, vraiment sublime dans le dessin, paraît absorber tellement, par son attrait puissant, toute l'attention des artistes qui le prennent pour modèle, que la plupart de ceux qui l'ont étudié, sans excepter même *Jules le Romain* son meilleur disciple, sont devenus encore plus médiocres coloristes que lui.

Aussi l'école romaine, si peu recommandable du côté du coloris et des parties qui en dépendent, se distingue-t-elle uniquement par des idées *grandioses,* par un dessin noble et correct qui annonce partout l'étude des antiques, par une grande beauté dans les formes, une composition élégante, quoique souvent bizarre, et des expressions idéales plutôt que naturelles, dont souvent une partie est sacrifiée à la conservation de la beauté. *Félibien* observe, « que ce » n'est pas une merveille si le goût romain était extrêmement occupé » de ces parties, le *coloris* qui ne vient que le dernier, n'y trouve » plus de place; l'esprit de l'homme étant borné et la vie trop » courte, pour approfondir toutes les parties de la peinture et les » posséder parfaitement toutes à la fois. » D'où vient donc que le *Baroche,* qui appartient à cette école, a su réunir un bon dessin à un coloris très flatteur? C'est, qu'à l'étude des antiques et des ouvrages de *Raphaël,* pour se former dans le dessin, il a eu le bon

esprit de joindre l'étude du *Corrége*, pour parvenir au vrai coloris, et nous a prouvé, par le fait, la fausseté du principe posé par *Félibien*.

En plus d'un endroit de cet ouvrage, surtout dans le chapitre X, le lecteur pourra se convaincre de l'influence qu'a eue cette école, sur l'état actuel de la peinture. Il y verra aussi les raisons de la différence de cette influence sur les peintres du dix-huitième siècle et sur ceux des deux siècles antérieurs.

ARTICLE IV.

De l'Ecole Vénitienne.

Cette école, si distinguée par la beauté de son coloris, n'a eu d'autre guide que la nature. *Le Giorgion* fut le premier qui y inventa le coloris véritable. C'est sur lui que se forma le célèbre *Titien*, qu'on attribue pour fondateur à toute cette école, dont les signes caractéristiques se réduisent à une imitation exacte des objets naturels, tels qu'on les voit, et tels qu'ils sont en effet, soit pour les formes, soit pour les couleurs, dans le repos comme dans le mouvement.

Comme on partage l'honneur d'avoir fondé l'école florentine, entre *Léonard da Vinci* et *Michel-Ange Buonaroti*, quoique celui-ci soit né 29 ans plus tard que le premier, il serait juste d'en agir de même pour la vénitienne, avec *le Giorgion*, qui ne diffère que d'une année du *Titien*, auquel ses ouvrages ont servi de modèles. D'ailleurs, non-seulement il a formé des élèves de la plus haute réputation, entre autres *Sébastien del Piombo* et le *Pordenon*, ce célèbre émule du *Titien*, mais j'ai vu plusieurs tableaux de ce grand artiste, surtout son *Paradis*, qui ornait le palais du duc régnant de Brunswick, mais qui depuis lors a été transporté au *Musée* à Paris, où *le Giorgion* a surpassé en quelque façon les ouvrages du *Titien*, par la vigueur du coloris, l'entente de l'harmonie et du clair-obscur, le parfait arrondissement des figures, la vérité des chairs, l'élégance du dessin et l'excellent choix du paysage. Malheu-

reusement pour l'art, ce grand homme étant mort dans sa trente-deuxième année, n'a pu laisser après lui autant de preuves de sa rare capacité que le *Titien*, qui a presqu'atteint sa centième année, et qui, par son assiduité au travail et par l'emploi des pinceaux de ses élèves, dont il retouchait les ouvrages et les faisait ainsi passer pour les siens, a pu étendre sa réputation partout, en multipliant sans fin ses portraits et ses tableaux de chevalet.

D'accord avec les admirateurs des artistes italiens, je n'ai pas hésité d'assigner à *Raphaël* la première place parmi les dessinateurs. Mais je ne puis être également d'accord avec eux, sur la première place qu'ils assignent, sans restriction, parmi les coloristes au *Titien*. J'avoue, qu'il a possédé au plus haut degré la science, même idéale, des couleurs propres, de leur harmonie et de leur sympathie; je n'ignore pas que sa carnation est d'une vérité admirable dans les femmes et les enfants en général, quelquefois même, quoique plus rarement, dans les hommes aussi. Mais, si ces bonnes qualités lui ont permis d'exceller pour le coloris dans ses portraits et dans ses tableaux d'une seule figure, il n'en est très souvent pas de même pour ses sujets composés, où le premier plan seul annonce le grand coloriste, qu'on y cherche souvent en vain dans les plans qui suivent, où tout trahit sa faiblesse, dans le clair-obscur général, et dans la perspective aérienne, par conséquent dans les couleurs locales.

Ceux-là même, qui l'appellent *Prince des coloristes*, ne nient pas ses fautes contre le clair-obscur, et cherchent à l'excuser, sous prétexte qu'il a obscurci à dessin les fonds de ses tableaux, pour en faire mieux sortir les devants. Mais n'est-ce pas faire l'aveu, qu'au lieu d'imiter la nature dans ses couleurs locales et ses lointains, il n'a cherché qu'à éblouir, par l'effet faux et factice qui résulte toujours de l'opposition outrée du blanc au noir? Je serais presque tenté de croire que ce grand homme a su se rendre justice sur ce point, et qu'il a évité, pour cela même, les grandes compositions qui, nonobstant le nombre très-considérable des ouvrages qu'il a laissés, sont si rares, que les *Bacchantes* et les *Enfants* du palais de Madrid, avec l'*Ecce Homo* de la galerie impériale de Vienne, sont les exemples les plus marquans que j'en connaisse, pour la multi-

tude des figures, hors l'Italie. Celle-ci même ne possède guère au-delà d'une demi-douzaine de grandes compositions du *Titien;* Venise seule les renferme toutes, à deux ou trois près. Le *Martyre de St. Pierre le dominicain,* ce fameux tableau d'autel de l'église des saints *Jean* et *Paul* à Venise, qu'on voit maintenant, transporté de panneau sur toile, au *Musée* à Paris, se distingue à la vérité par sa grandeur, entre les ouvrages du *Titien;* mais, si l'on excepte les deux anges dans l'air et quelques petites figures dans le lointain, toute la composition n'offre que trois figures.

Ce tableau, si plein de mérite dans plusieurs parties de l'art, offre un exemple frappant de l'effet factice et non naturel, que produit l'opposition outrée du blanc au noir. Aussi me garderai-je bien, ne fut-ce que pour cette seule raison, de le ranger parmi les merveilles de l'art, comme font les partisans exclusifs des tableaux italiens, tant qu'on ne pourra me convaincre, qu'il peut se passer, en plein jour et en plein air, une scène, où tout est obscur et noir hormis les figures. Je n'ignore pas qu'un coloris gai et brillant n'aurait pas été de saison pour une action cruelle; mais je n'ignore pas non plus, qu'en toutes choses il faut savoir garder une mesure.

Sans recourir à d'autres *écoles,* la vénitienne elle-même fournit assez de preuves pour démontrer combien l'effet naturel est supérieur à l'effet factice. Pour rendre la comparaison plus facile, je me bornerai à m'appuyer sur deux exemples, qu'en offre le *Musée* dans deux tableaux à grandes compositions de cette *école,* qui surpassent pour la vérité de l'ensemble du coloris, toutes les compositions un peu étendues du *Titien* que j'ai vues jusqu'ici.

L'un de ces tableaux représente les *Nôces de Cana,* ouvrage vraiment merveilleux pour le coloris, peint par *Paul Véronèse.* L'autre est le chef-d'œuvre admirable, nommé l'*anneau de St. Marc,* qui, à mes yeux, est un des meilleurs tableaux que l'art ait produits, tant pour le *bon choix* que pour le *bien rendu* du sujet. *Paris Bordone,* disciple du *Titien,* mais imitateur du *Giorgion,* a peint, pour l'école de *Saint-Marc* à Venise, cette merveille de l'art, qui surpasse pour le coloris tout ce que le *Musée* possède

d'ouvrages du *Titien*, et qui dispute le pas aux *Nôces de Cana* du *Véronèse* et même aux tableaux de *Rubens* les mieux coloriés parmi ceux du *Musée*. Il ne le cède même en rien, pour l'illusion et la vérité magique du coloris, aux intérieurs du plus précieux fini de l'école hollandaise, auxquels la proportion des figures, qui n'est guère que d'un quart de nature dans cette scène majestueuse, permet de comparer, dans son *ensemble*, cet étonnant tableau, que j'ai admiré plus de cent fois avec une jouissance toujours nouvelle, et dont on aurait tort de vouloir se faire une idée, en le jugeant d'après la plupart des autres ouvrages de ce maître.

ARTICLE V.

De l'Ecole Lombarde.

Ceux qui distinguent cette *école* de la *bolonaise*, sont bien excusables à mes yeux. Car personne ne peut disputer aux *Caraches* la gloire d'avoir fait revivre l'art prêt à se perdre en Italie, cinquante ans après la mort du *Corrége*, en formant, à Bologne, une *école* qui a été si fertile en élèves des plus distingués par leurs talents, tels que les *Procaccini*, le *Schidone*, le *Guide*, l'*Albane*, le *Cavedone*, le *Dominiquin*, *Lanfranc*, le *Guerchin*, *Charles Cignani* et beaucoup d'autres, dont plusieurs ont fait, à leur tour, des élèves qui se sont rendus dignes d'aussi grands maîtres. D'où suit évidemment que l'*école bolonaise*, qui a tant d'illustres élèves, joint des caractères propres, suffisants, pour la distinguer de toutes les autres, réunit tout ce qu'il faut pour prendre son rang parmi les *écoles* générales.

D'un autre côté, le mérite éminent du sublime et modeste *Corrége*, semble réclamer avec justice, en sa faveur, le titre de fondateur d'une *école*. Mais, par une singularité inconcevable, ce grand homme, dont les ouvrages ravissants électrisent tous les yeux un peu exercés, n'a pas eu le bonheur d'être maintenu dans son droit par ses élèves, ni par les disciples de ceux-ci; les talents trop médiocres

de tous ou à peu près tous, n'ayant pas suffi pour leur acquérir le degré de célébrité nécessaire à la formation d'une *école*.

La réunion de ces circonstances m'a forcé moi-même à me ranger du côté de ceux qui, quoique le Bolonais ne fasse pas partie de la Lombardie proprement dite, ont trouvé le moyen de conserver la primauté à l'immortel *Corrége*, en appelant *Lombarde* aussi l'*école* célèbre dont les *Caraches* ont été les créateurs à Bologne. Cette opinion paraît d'autant plus raisonnable que, si ces grands hommes sont venus trop tard au monde pour avoir pu devenir élèves du *Corrége*, ils se sont rendus tels en quelque façon par l'étude de ses admirables ouvrages, dont on reconnait facilement les traces dans ceux de *Louis*, qui sont à Bologne, et surtout dans ceux qu'*Annibal* a peints avant son départ pour Rome; comme on peut s'en convaincre par son *Assomption de la Vierge* et son *saint Mathieu*, chefs-d'œuvre merveilleux et très-capitaux, que possède la galerie de Dresde, dans laquelle on trouve, mieux que partout ailleurs, de quoi juger le grand talent d'*Annibal*, et en même temps de quoi se convaincre que, quoi qu'en disent les partisans de l'école romaine, cet artiste célèbre a beaucoup plus perdu à Rome, dans certaines parties de l'art, qu'il n'y a gagné dans d'autres.

Les signes caractéristiques qui distinguent l'*école lombarde* des autres *écoles*, sont un dessin majestueux et de grand goût, des contours coulants, une riche ordonnance, une belle expression, des airs de tête souvent gracieux, des couleurs bien fondues, fort approchant du naturel lorsqu'elles ne sont pas mattes et ne donnent pas dans le noir, et un pinceau facile et moëlleux. Ceux qui caractérisent en particulier le *style* et le *faire* du *Corrége*, sont un dessin quelquefois peu correct, mais large, élégant et ondoyant, des airs de têtes gracieux et riants, qui se font sentir mal à propos, même dans les affections tristes et violentes, un goût délicat dans la couleur, des rehauts fortement empâtés, des lumières souvent trop claires et un peu lourdes, des chairs trop peu transparentes, une parfaite intelligence des raccourcis, du clair-obscur, des reflets, des glacis et de l'harmonie, un pinceau très-moëlleux, des

objets bien détachés du fond, et le clair uni au clair, ainsi que l'ombre à l'ombre, avec beaucoup de connaissance.

ARTICLE VI.

De l'École Flamande.

L'école flamande s'est immortalisée dès son enfance, en devenant depuis l'année 1410, pour ainsi dire, la mère de toutes les *écoles*, par la découverte, que *Jean Van Eyck* eut le bonheur d'y faire, de la peinture à l'huile. Mais elle doit sa plus grande illustration aux ouvrages de l'incomparable *Rubens*, et à l'*école* célèbre, que ce rare génie fonda dans la ville d'Anvers, au commencement du dix-septième siècle.

Le mérite éminent de ce grand homme, et de ses meilleurs disciples qui, comme *Van Deyck*, ont suivi de plus près ses traces, fournit un objet de comparaison, trop défavorable à l'égard des artistes dont tout le mérite se borne à la perfection idéale du dessin et des parties qui en dépendent, pour que les admirateurs exclusifs de ceux-ci n'aient pas mis, et ne mettent pas encore tous les jours en œuvre, les critiques les plus captieuses, pour contrebalancer, par des paroles, l'effet que les productions admirables de cette école ne peuvent manquer de faire sur tout observateur non prévenu.

Je crois donc ne pouvoir éviter le reproche de partialité, que les partisans outrés des écoles italiennes ne manqueraient pas de me faire, qu'en ne parlant que d'après l'autorité d'autrui, sur les caractères qui distinguent avantageusement *Rubens* et ses meilleurs élèves. J'aurai même soin, pour mieux prouver mon impartialité, de ne faire aucun usage de ce que *de Piles, Michel, Dandré Bardon, Descamps, Smit, Taillasson* et autres panégyristes en ont dit; et je ne citerai que le jugement de deux hommes, distingués par leurs connaissances en cette partie, qui, bien éloignés de vouloir donner des louanges non méritées à ce grand artiste et à son école, n'en ont au contraire parlé qu'en juges sévères et en critiques éclairés.

Le premier de ces deux juges, M. *Reynolds*, en parlant de *Rubens*, dit « qu'on peut le considérer comme un exemple remar-
» quable d'un esprit, qui se montre le même dans les différentes
» parties de l'art; que l'accord entre celles-ci est si grand dans ses
» ouvrages, qu'on peut dire que, s'il avait été plus parfait dans
» quelques-unes d'elles, ses ouvrages n'auraient pas eu cette per-
» fection d'ensemble qu'on y trouve ».

Le second, qui est M. *Levesque*, dit entr'autres, « que le nom-
» bre des ouvrages de *Rubens* est immense; qu'il peignait l'his-
» toire, le portrait, le paysage, les fruits, les fleurs, les animaux,
» et qu'il était habile dans tous ces genres; qu'il inventait facile-
» ment et exécutait de même; qu'on l'a souvent vu faisant de suite
» plusieurs esquisses, toutes différentes du même sujet; qu'il aimait
» les grandes compositions et qu'il y était propre; qu'il n'avait pas,
» comme *Raphaël*, cette douce inspiration qui se manifeste par
» des effets doux et grâcieux comme elle, mais qu'il avait cette
» fougue de génie, ce feu intérieur qui cherche à s'élancer et qui
» se manifeste par des effets qui étonnent; qu'il semblait que toutes
» les figures, tous les groupes qu'il imaginait, sortissent de son
» cerveau pour se porter sur la toile, et que, pour créer, il n'avait
» besoin que d'un acte de sa volonté. Qu'on lui a trop injustement
» contesté la qualité de bon dessinateur; que son dessin était grand
» et facile; qu'il connaissait l'anatomie, mais que la science cédait
» chez lui à l'impétuosité de la conception et à la vivacité de l'exé-
» cution; qu'il préférait l'éclat des effets à la beauté des formes,
» et sacrifiait souvent la correction du dessin à la magie de la cou-
» leur; qu'il avait plus les qualités qui supposent une conception
» pleine de feu, que celles qui exigent une sagesse réfléchie et une
» méditation profonde; que ses muscles sont bien attachés, que les
» fonctions en sont bien accusées; mais qu'ils sont plutôt gros et
» mollasses que fermes et charnus, surtout dans ses corps de fem-
» mes, aux têtes desquelles il ne donnait que la beauté des belles
» Flamandes; qu'il a eu de la science dans l'expression, mais qu'en
» prenant ses ouvrages en général pour marquer son caractère et
» en négligeant les exceptions, on pourra dire, que ses tableaux

» n'offrent pas ces expressions douces et attachantes, qu'on admire » dans *Raphaël;* qu'il était plutôt capable de peindre les fortes » affections, que les calmes et paisibles; que c'est principalement » sur le coloris que l'on fonde sa gloire; qu'il mérite surtout la » palme pour la grandeur, l'impétuosité et la variété de sa compo- » sition; qu'il est le premier des peintres d'apparat, et l'un des » premiers de ceux qui parlent aux yeux; enfin, que *la puissance* » *de son art va jusqu'à l'enchantement!* »

Rien de plus vrai que l'éloge renfermé dans ces dernières paroles, qui forcera toujours les détracteurs froidement méthodiques de ce grand homme, à admirer malgré eux son inimitable talent! C'est ainsi, qu'en jetant les yeux sur son *dernier Jugement* à Dusseldorff, *Forster,* ami aussi fanatique de *Mengs* qu'ennemi aveugle de *Rubens,* lui rend sans le vouloir, le tribut d'admiration, qui lui est dû à tant d'égards, en faisant, dans son *Voyage pittoresque,* l'exclamation suivante : « Mais examinons l'art dans l'*immortel Rubens,* » le plus infatigable des peintres; celui, dont le génie fut peut-être » le plus élevé, le plus vaste de tous ceux qui l'ont précédé; celui » que l'on nomme à si juste titre l'*Ajax des peintres,* et à qui l'on » attribue environ quatre mille tableaux connus; celui dont le » génie s'est hasardé d'embrasser à la fois le ciel et l'enfer, et d'ex- » primer, en un seul tableau, les derniers jugements de l'éternel » sur les incalculables myriades du genre humain; de rendre sen- » sible la félicité des justes et la condamnation des méchants. Je » nommerai *grand* et *sublime* celui qui, le pinceau à la main, a » osé entreprendre de vivifier sur la toile cet immense chaos de » figures variées, et qui a eu la hardiesse de réunir, à l'unité de » l'ensemble, les objets les plus hétérogènes. »

En faisant un si bel éloge de ce tableau, *Forster* a ignoré sans doute que, sauf quelques traits du pinceau de *Rubens* qu'on distingue dans la partie supérieure autour du *Christ,* il a été peint en entier par *Van Thulden,* coloriste aimable, à la vérité, et qui savait donner un air très grâcieux à ses têtes, surtout à celles des femmes, mais en même tems celui, de tous les disciples de ce grand homme, dont le dessin était le plus pesant et le moins correct.

Il est vrai, que l'invention et l'ordonnance sur lesquelles tombe surtout ici l'éloge de *Forster,* ne sont dues qu'au seul génie créateur de *Rubens*. Il en est de même de la presque totalité de ces quatre mille tableaux, qu'on attribue à ce maître, d'après lesquels on a l'injustice de juger cet homme vraiment incomparable, quoique la plupart ne soient que l'ouvrage de ses nombreux élèves, qui les ont peints sur ses croquis au crayon ou à l'encre.

Ceux qui connaissent les distractions et les occupations nombreuses et toujours renaissantes dont *Rubens* était surchargé pour remplir à la fois les devoirs d'un homme d'état, d'un homme de cour, d'un savant, d'un érudit, d'un curieux, d'un voyageur, d'un homme généralement recherché, et d'un créateur d'une telle école, n'auront aucune peine à croire ce que m'a dit à ce sujet, M. *Van Parys* d'Anvers, un de ses descendants par les femmes, qui m'a assuré, qu'on savait par une tradition constante dans la famille, qu'il n'existe guère plus de deux cents tableaux ou esquisses peints en entier par *Rubens* lui-même, depuis son retour d'Italie; et qu'entre ceux-ci il n'y en a qu'une vingtaine de grands, les autres étant tous de petite forme de chevalet, peints en général sur des panneaux, dont la grandeur n'est souvent que d'un pied pour les esquisses peintes par lui-même, et ne va guère au-delà de cinq pieds pour ses tableaux achevés.

Quant aux autres ouvrages infiniment nombreux, connus dans le monde sous le nom de *Rubens,* M. *Van Parys* m'a dit que, selon la même tradition de sa famille, tous ceux qui en annoncent *le style* et en quelque façon *le faire,* lui appartiennent en entier pour l'*invention,* mais seulement en partie pour l'*exécution,* puisqu'après en avoir composé les croquis, il en faisait faire par ses disciples les esquisses, auxquelles il faisait quelquefois des changements; après quoi, il en confiait aux mêmes disciples, l'*exécution* dans les grandeurs requises, surveillant leur travail lorsqu'il n'était pas absent, et y mettant la dernière main par ses touches de maître. Mais qu'il est souvent arrivé que, lorsque ceux qui avaient commandé les tableaux en exigeaient la livraison avant le retour du maître, les élèves les laissaient suivre tels qu'ils les avaient achevés eux-mêmes;

d'où est résulté, que plus d'un tableau d'autel, que la quittance semble prouver être de *Rubens*, n'offre toutefois pas un seul trait de son pinceau.

Ayant demandé à M. *Van Parys*, s'il savait par tradition quels étaient les vingt grands tableaux peints en entier par *Rubens* même? Il m'a avoué n'en connaître que trois, savoir : le *saint Ildephonse, saint Ambroise repoussant Théodose*, et *saint Ignace exorcisant des énergumènes*, trois merveilles de l'art, que la galerie de Vienne a le bonheur de posséder.

Si l'on veut être juste envers ce grand homme, dont les rares talens ont fait l'admiration des *Dominiquin*, des *Guide* et autres artistes célèbres tandis qu'il vivait parmi eux en Italie; si l'on veut connaître son vrai mérite, c'est dans de tels ouvrages qu'il faut le chercher. C'est là, c'est dans son merveilleux chef-d'œuvre qui fait partie de ma collection, c'est dans ses autres tableaux de chevalet, peints sur panneau, où son génie et son art se voient à la fois, qu'on doit le trouver tout entier. Les ouvrages nombreux dont il a confié l'*exécution* à ses habiles élèves, sont aussi les fruits de son génie pour la *composition*, mais ils n'offrent souvent que peu ou point de traces de son art dans l'*exécution*. Cela n'empêche pas, néanmoins, qu'ils ne tiennent presque tous un rang très distingué parmi les productions de l'art les plus admirées et les plus recherchées. Ceux même, qui ont été exécutés par *Van Dyck*, disputent le pas la plupart à ceux qui sont dus en entier au pinceau de son maître. Nouveau sujet de gloire pour *Rubens*, d'avoir fait un tel élève; tandis que le *Corrége* et *Raphaël* lui-même n'en ont formé aucun qui ait été digne de leur être comparé d'un façon quelconque.

Quoi qu'en disent les auteurs, il m'est impossible de croire, qu'il existe quatre mille tableaux attribués à *Rubens*, à moins qu'on veuille y comprendre les copies et les croûtes nombreuses très-insignifiantes, qui n'ont rien de commun avec lui qu'une apparence trompeuse dans le ton du coloris, mais auxquelles on donne partout son nom, même dans certaines galeries publiques : tant le désir est général de posséder de ses ouvrages! De là vient trop souvent, que ceux, qui ne connaissent pas ses véritables productions, ne jugent

du talent de ce grand homme, que sur des tableaux, si indignes à tous égards de son rare mérite!

Une autre cause, qui contribue encore davantage à faire méconnaître une partie de son talent, c'est que, n'ayant peint que des ouvrages commandés, son génie pénétrant a su leur donner l'effet qu'exigeait la place pour laquelle ils étaient destinés; dans l'espoir bien fondé, que les églises et autres bâtimens publics leur assuraient un emplacement inébranlable! Tandis qu'ils se trouvent tous déplacés aujourd'hui par des événements sur lesquels *Rubens* n'a pu calculer, et par lesquels ils ont perdu cette partie de leur mérite, qui faisait tant d'honneur à cet artiste.

Ceux qui ont admiré autrefois, dans la Belgique, ses ouvrages dans les endroits pour lesquels il les avait faits, ne les reconnaissent plus en ce moment au *Musée* à Paris; tant il s'y trouvent la plupart mal placés, non-seulement par la lumière qui leur est tout-à-fait contraire, mais aussi parce qu'ils pendent ou trop haut ou trop bas, et se présentent ainsi sous un tout autre point de vue que ne leur avait destiné l'artiste.

C'est ainsi qu'on y voit, tout en haut contre la voûte, sous le n° 516, le *Christ mort dans les bras de son père*: modèle étonnant et unique dans le monde, du raccourci le plus parfait et le plus incroyablement magique, qui surpasse certainement tout ce que la peinture a produit de meilleur en ce genre, dans des tableaux à l'huile, depuis que *Melozzo da Forli* et *André Manteyna* ont trouve l'art des raccourcis!

Le tableau, dont je parle, se voyait ci-devant dans un petit autel à l'entrée du chœur, chez les carmes à Anvers, où ce morceau merveilleux ne se trouvait guères plus de quatre pieds élevé au-dessus du sol, et où tous les étrangers allaient l'admirer: surtout pour jouir du plaisir de voir le cops du *Christ* se tourner toujours droit vers eux dans quelque position qu'ils pussent se placer, Il est vrai, qu'il fait encore aujourd'hui la même illusion; mais la forme trop petite de ce surprenant morceau n'attire plus assez l'attention, à la hauteur où il se trouve placé, parmi tant d'autres merveilles de l'art!

On me dira peut-être que, si les tableaux du chef de l'école flamande perdent beaucoup depuis qu'ils sont placés au *Musée*, ceux de *Raphaël*, du *Corrége* et du *Titien*, ces chefs des écoles italiennes, doivent y avoir subi le même sort. Mais rien n'est plus faux que cette conséquence : car, non-seulement, aucun de ces grands artistes n'a connu, comme *Rubens*, l'art si peu commun d'approprier l'effet d'un tableau à la place qui lui était destinée, mais aussi le mérite de leurs ouvrages ne s'annonce pas au premier coup d'œil, comme celui de *Rubens* le fait généralement, tant il a su les rendre *attirants;* avantage, qu'un jour faux ou trop obscur fait disparaître ; tandis qu'un tel jour ne peut nuire de même aux beautés qui caractérisent le tableaux des trois autres maîtres, et qui ne deviennent bien sensibles que par la réflexion.

D'ailleurs, le beau jour est aussi indispensable au public, pour qu'il puisse jouir de l'admirable coloris de *Rubens* dans tout son effet, qu'aux artistes et aux amateurs, pour pouvoir étudier et admirer le procédé instructif et savant de son empâtement et de sa touche ; parties, dans lesquelles il a surpassé tous les peintres, et dans lesquelles il s'est mis tout-à-fait à découvert pour l'instruction des artistes à venir : plus noble et plus généreux, dans ce point, que le *Giorgion*, le *Titien*, le *Tintoret*, *Rambrandt* et le *Corrége* même, qui semblent avoir pris tous les soins possibles, pour que personne ne parvint à découvrir leurs procédés.

Entre tous les jugements qu'ont portés sur *Rubens*, les écrivains des différents partis, celui qu'en a fait, dans son *Dictionnaire de peinture*, le savant et impartial dom *Pernety*, m'a paru le plus exact à tous égards. Je me fais donc un devoir de le joindre ici, pour compléter ce que les précédens laissent à désirer. D'autant plus qu'il paraît que cet auteur n'a formé son opinion, sur ce célèbre artiste, que du résultat de celles de tous les autres.

En parlant de *Rubens*, à l'article de l'école flamande, ce savan dit entre autres : « Ce grand homme avait un génie élevé, facile, » plein de feu ; savant dans les belles-lettres, l'histoire et la fable. » Son grand coloris, l'abondance de ses idées, la force de ses ex-

» pressions et leur vérité, la vivacité et le moëlleux de son pinceau, » l'artifice de son clair-obscur, l'effet et l'harmonie de ses tableaux; » ses belles draperies qui imitent parfaitement l'étoffe qu'il voulait » représenter, et qui, par des plis simples, mais savamment jetés, » flottent autour du nu sans y être collées ; sa touche belle et » légère , ses carnations fraîches , peintes au premier coup , ses » groupes de lumière inimitables , faisant toujours arrêter l'œil du » spectateur sur le principal objet du tableau et de chaque groupe, » enfin toutes les qualités requises pour former le plus grand » peintre, ont rendu ce maître le plus célèbre après *Raphaël*. Il » manquait à celui-ci la fraîcheur et la beauté du coloris de » *Rubens ;* et la plupart des tableaux de *Rubens* n'ont pas la cor- » rection de ceux de *Raphaël*.

» La nature étant l'objet que les peintres se proposent d'imiter, » *Rubens,* qui y trouvait une variété inépuisable, et une *vérité* » qu'on ne trouve pas dans les productions des arts, la suivit plutôt » que l'antique ; cette variété fournissait d'ailleurs une vaste car- » rière à son génie pour les grandes compositions qu'il a exécutées ; » il trouvait dans la nature des attitudes plus variées que dans l'an- » tique; et c'est dans cette même variété qu'il a puisé ces diffé- » rences de visages et de caractères *d'une beauté singulière* qu'on » remarque dans tous ses tableaux.

» On ne doit pas juger de la science de *Rubens* dans le dessin » par les incorrections qu'on trouve quelquefois dans ses ouvrages. » J'en ai parlé à plus d'un grand peintre ; ils m'ont répondu unani- » mement que ces incorrections étaient en effet réelles, mais qu'il » fallait que *Rubens* eût senti la nécessité de les employer dans les » tableaux où il les a mises, puisqu'en voulant les corriger dans une » copie d'ailleurs bien faite, le bel effet de l'original ne s'y trouvait » plus si parfait. Il ne faut donc pas croire que *Rubens* ait été peu » savant dans le dessin ; il a même prouvé le contraire par divers » morceaux dessinés d'un goût et d'une correction que les bons » peintres de l'*école romaine* ne désavoueraient pas. »

Cette dernière observation se trouve singulièrement confirmée par le dessin noble et même sublime des trois principaux person-

nages dans le chef-d'œuvre de *Rubens* que je possède. Aussi puis-je assurer que, les *exclusifs* seuls exceptés, chacun pourra se convaincre qu'un tableau de ce grand homme devient toujours un voisin dangereux pour les ouvrages des écoles d'Italie, surtout pour ceux dont le mérite consiste dans l'*idéal* et le dessin seuls.

C'est ainsi que M. *Cumberland,* en parlant du *Christ mort,* peint par *Rubens*, qui fait partie des tableaux de la salle du chapitre à l'Escurial, dit « qu'il est d'une force et d'une expression » singulières, et qu'il n'a jamais vu d'ouvrage de peinture où les » passions soient rendues d'une manière plus étonnante : que lorsque, parmi un grand nombre de chefs-d'œuvres de *Raphaël* et » du *Titien,* on porte les yeux sur ce tableau, ils y demeurent » fixés, et l'on sent que *Rubens* y a rendu les passions plutôt en » poëte qu'en peintre. En voyant cet ouvrage, dit-il ensuite, je me » rappellai la critique amère de *Mengs,* lorsqu'il compare la copie » que *Rubens* a faite d'après le *Titien,* à la traduction *flamande* » d'un auteur élégant ; et je ne pus m'empêcher de faire une comparaison de ce tableau avec celui de *Mengs*, qui représente le » même sujet, et où tout est froid, insipide et sans vie, exécuté » d'une manière méthodique, et mesuré au compas ; les personnages y ressemblent à une troupe de gens postés dans des attitudes académiques, et payés pour leur peine ! Le corps du *Christ* » prouve que *Mengs* s'est donné beaucoup de peine pour faire un » cadavre ; qu'il a arrondi les muscles, rendu la peau lisse, et lui a » donné une couleur qui ne ressemble en rien à de la chair : que » c'est une figure de cire luisante qui n'annonce rien de ce que le » *Christ* vient d'avoir souffert ! Mais que, dans le tableau de » *Rubens,* on voit la personne qui a expiée nos iniquités sur la » croix, et dont la mort nous a sauvés. »

A ces témoignages irrécusables du mérite éminent dans les différentes parties de l'art, qui caractérise le pinceau immortel de *Rubens,* je pourrais ajouter les exemples très-nombreux, dont je suis témoin oculaire, de l'attrait irrésistible que produit sur les spectateurs, la puissance magique de son art, lorsqu'ils regardent ses ouvrages à côté de ceux des Italiens. Mais, pour ne pas devenir

trop long, je me bornerai à citer celui que m'a offert M. *Caraffe*, peintre français très-estimé, lorsqu'il est venu me voir il y a quatre ans, dans son passage par Bruxelles, en allant de Paris à Pétersbourg. Cet artiste estimable me témoignant ses regrets de ne pas pouvoir jouir de ma collection, qui était toute en désordre, je tâchai de le satisfaire en partie en lui faisant voir, sur le chevalet, quelques tableaux qui se trouvaient en pile dans ma bibliothèque. Entre ceux-ci, ma *Vierge en contemplation*, du *Sassoferrato*, un des plus parfaits ouvrages de ce maître, plût tellement à M. *Caraffe*, qui aime beaucoup les bons tableaux italiens, que, ne se lassant pas de l'admirer, il ne put s'empêcher de me dire : *Convenez, Monsieur, que la meilleure tête de Rubens ne tiendrait pas contre ceci !* Voulant jouir de sa surprise, je ne dis mot, et retournai subitement mon *Prieur des Augustins*, un des plus étonnants portraits de *Rubens*. Cette vue inattendue frappa tellement M. *Caraffe*, qu'il s'écria : *Oh ! je le crois bien ! C'est là aussi un véritable coup de foudre !*

Je crois en avoir dit assez pour convaincre tout homme impartial que si un talent aussi sublime que celui de *Rubens*, trouve encore des détracteurs, ce ne peut être que parmi ceux qui désespèrent de pouvoir atteindre, en l'imitant, au mérite de ses ouvrages ; mérite auquel on ne peut assigner d'autre source que son divin génie ; circonstance qui met en défaut *la règle* et *le compas*, cette ressource si utile pour la troupe des artistes imitateurs, lorsqu'il ne s'agit que de briller par le mérite du dessin.

Quant à ceux qui, contre toute vérité et contre toute vraisemblance, osent lui reprocher d'avoir négligé l'étude et l'usage des statues antiques, nonobstant son long séjour en Italie, si ses ouvrages mêmes ne suffisent pas pour les forcer à lui rendre justice sur ce point, qu'ils lisent sa savante dissertation latine sur l'usage des antiques, aussi judicieuse qu'instructive, dont *De Piles* donne la traduction dans son *Cours de peinture !* Qu'ils lisent ce que plus d'un auteur a écrit sur cette matière. Ils y trouveront partout des preuves de ses grandes connaissances dans tout ce qui regarde l'antiquité, dont entre autres le savant *Grœvius* lui fait surtout un mérite parmi ses autres talents.

Pour ne pas devenir trop long par des citations, j'ajouterai seulement, qu'en lisant le *Cabinet des Statues*, écrit par *De Geest*, artiste hollandais, ces critiques apprendront combien *Rubens* aimait les antiques, avec quels éloges il en parlait, l'usage constant qu'il en faisait dans ses compositions qui le lui permettaient, et jusqu'aux noms même des statues qu'il a employées par préférence. Ailleurs ils verront les éloges unanimes accordés à *Albert*, fils de ce grand homme, pour avoir si bien profité des connaissances acquises par son illustre père, qu'il s'est trouvé en état de publier le savant et très-érudit ouvrage *sur les vêtements des anciens et plusieurs autres points intéressants de l'antiquité*, imprimé in-4°, à Anvers, en 1665, chez *Plantin*, avec de belles figures.

Les caractères distinctifs de l'*école flamande* sont, selon M. *Levesque*, « l'éclat de la couleur, un clair-obscur magique, un dessin » savant, quoiqu'il ne soit pas fondé sur le choix des plus belles » formes *antiques*, une grandeur dans la composition, certaine » noblesse dans les figures, des expressions fortes et naturelles, » et une sorte de beauté nationale, qui n'est ni celle de l'antique, » ni celle de l'école romaine ou lombarde, mais qui est capable et » même digne de plaire. »

Le lecteur verra facilement que ces caractères sont bornés aux seuls peintres qui, parmi les Flamands, se sont attachés au genre historique. Mais, comme cette école s'est distinguée également dans tous les autres genres aussi, j'ajouterai que, pour ceux-ci, ses caractères distinctifs sont les mêmes que ceux de l'école hollandaise qu'on verra ci-après.

La ville d'Anvers ne brille pas seulement parmi toutes celles des Pays-Bas, par le titre glorieux de fondatrice de la bonne école flamande, mais elle a aussi, sur toutes les villes de l'Europe entière, l'avantage d'avoir produit le plus grand nombre de bons artistes, en tous les genres, proportion gardée à sa population.

Sans compter ceux qui, nés ailleurs, se sont établis dans ses murs pour y apprendre leur art ou pour l'y exercer, le nombre de ceux seulement qui y ont pris naissance, monte à cent soixante, entre les-

quels se trouvent *Rubens, Van Dyck, Teniers, Gonzales, De Crayer, Jordaens, Neefs, Sneyders, Koeberger, Cossiers, Van Balen, Quellyn, Pourbus, Pepyn* et plusieurs autres artistes des plus distingués; et, si tous les autres n'ont pas eu une réputation également brillante, ils ont au moins eu tous assez de mérite pour avoir été trouvés dignes, par les écrivains, d'être transmis à la postérité.

Quoique la ville de Cologne, fondée sur des arguments fort plausibles, dispute à celle d'Anvers l'honneur d'avoir vu naître dans ses murs un homme aussi merveilleux à tous égards que l'a été *Rubens,* je n'ai pu m'empêcher de le placer, à l'exemple de plusieurs écrivains, surtout d'*Orlandi,* auteur de l'*Abecedario pittorico,* parmi les peintres nés à Anvers; non que je prétende soutenir par là, qu'il y ait réellement vu le jour; mais parce que, n'envisageant *Rubens* qu'en qualité de peintre, je ne puis l'assigner, selon les principes établis ci-devant, qu'à l'endroit où il a appris, exercé et enseigné son art. Or, cet endroit est incontestablement la ville d'Anvers, dont il était d'ailleurs originaire ainsi que ses parents, et où son père était revêtu d'un emploi honorable. C'est cette même ville, à laquelle ils tenaient pour leur subsistance; car ils y avaient tous leurs biens. Ils pouvaient même, par les priviléges des Brabançons, s'en éloigner à volonté et sortir du pays sans la permission de personne, et y rentrer après la plus longue absence, lorsqu'ils voulaient, sans perdre en aucune façon le droit d'indigénat, ni même celui de bourgeoisie. A plus forte raison, Anvers peut donc les réclamer maintenant; parce qu'ils ne s'en sont absentés qu'à regret et par force, et qu'ils y sont retournés avec joie dès que les circonstances le leur ont permis.

Rubens et sa famille étaient donc attachés à Anvers par les liens les plus réels, les plus solides et les plus naturels, dont aucun ne pouvait les attacher à la ville de Cologne, avec laquelle ils n'ont jamais eu que des rapports précaires et passagers, comme sont ceux d'un voyageur avec les endroits où il se repose dans sa route. Si, dans un temps de paix, la mère de *Rubens,* séjournant *de son plein gré* à la campagne, y fut accouchée de lui, il n'en aurait pas moins été

envisagé dans l'opinion publique, comme natif d'Anvers, quoique baptisé dans un village. Pourquoi donc ne jouirait-il pas du même privilége, si sa mère, *malgré elle,* a été réduite, dans un temps de guerre, à accoucher hors des murs d'Anvers, soit à Cologne, soit dans tout autre endroit ?

Si les parents de ce grand homme se fussent expatriés pour toujours, alors ils pourraient avoir renoncé, pour lui et pour eux-mêmes, aux beaux droits personnels que leur donnait la constitution brabançonne. Mais, forcés par les rebelles à émigrer, ils sont restés dans tous leurs droits comme présents, pendant leur fuite, par leur rentrée dans le pays. Vérité fondamentale qu'aucun belge ne niera.

De tout ceci, il résulte que, quand même il serait né à Cologne, *Rubens* n'a jamais cessé d'être et *Brabançon* et *Anversois*, et que par conséquent la ville d'Anvers doit envisager, avec indifférence et sans envie ni jalousie, les efforts que font à ce sujet les habitants de Cologne, quand même ces efforts seraient suivis d'un plein succès. Ils sont trop louables, et font un honneur trop réel à ceux d'Anvers, pour qu'ils puissent s'en offenser.

J'avouerai même franchement, qu'après une infinité de recherches, plus laborieuses que fructueuses, je trouve plus d'arguments pour, que contre la naissance fortuite de *Rubens* à Cologne ; quoique toutes mes démarches aient été inutiles pour découvrir, soit dans cette ville, soit dans celle d'Anvers, la seule preuve, qui aurait pu mettre fin à toute dispute sur ce point, savoir l'extrait baptismal.

Les iconoclastes ayant exercé leurs ravages dans les églises d'Anvers, pendant les troubles des Pays-Bas sous Philippe II, il ne serait pas étonnant de n'y plus trouver les registres baptismaux de ce temps-là. Mais je ne devais guère m'attendre à me voir dans le même cas, à Cologne, où il a régné une tranquillité profonde pendant les guerres civiles qui ont désolé la Belgique. Cela n'empêche pas néanmoins que, m'y étant rendu à dessein pour cet objet, je n'aie appris, à mon grand étonnement, qu'il n'y existe plus aucun registre de cette époque-là, à l'église paroissiale de *St.-Pierre,* où l'on assure que *Rubens* aurait été baptisé.

M. *Stockart,* curé actuel de ladite paroisse, m'a assuré, que la

raison d'une circonstance si peu vraisemblable, est une querelle violente survenue depuis lors entre les paroissiens partagés sur le choix d'un curé, pendant laquelle l'église est restée fermée deux années entières; et c'est à cette époque qu'il suppose que l'enlèvement des registres peut avoir eu lieu. En soit ce qu'on voudra, il est au moins certain que personne ne prouvera le lieu de la naissance de ce grand homme par son extrait baptismal.

A défaut de cette preuve décisive, des écrivains allemands ont eu recours à une lettre écrite de la main de *Rubens*, et adressée au peintre *Georges Geldorff* ou *Geldorp*, disciple de *François Francken*, et établi à Cologne, mais qui, dans ce moment-là, se trouvait à Londres. Cette lettre, qui a fait tant de bruit dans le monde, est écrite en flamand. C'est une réponse à celle de *Geldorff*, par laquelle il avait demandé à *Rubens* un tableau d'autel pour l'église de *Saint-Pierre* à Cologne, par ordre du sénateur *Jabach*, les descendants duquel ont conservé jusqu'à ce jour cet intéressant écrit, que possède en ce moment M. *De Bors* à Malines, qui descend des *Jabach*, par la famille *De Groot*.

Cet amateur a eu la bonté de me le faire lire en original, et de m'en donner une copie exacte écrite de sa main, pour me mettre à même de confondre l'imposture de ceux qui, en falsifiant cette lettre dont sans supercherie ils ne pouvaient faire aucun usage, sont parvenus à tromper tous leurs lecteurs, et à établir sur un mensonge l'opinion publique touchant la naissance de *Rubens* à Cologne. En voici, mot pour mot, la traduction fidelle du flamand.

Monsieur,

« *Votre agréable du* 30 *juin, qui m'est parvenue, m'a désabusé. Car je ne pouvais m'imaginer, qu'il pût se présenter à Londres une occasion pour un tableau d'autel. Quant au temps, il devra rester fixé à dix-huit mois, pour que votre ami puisse être servi à loisir et avec goût. Le choix doit surtout dépendre de la grandeur du tableau; car certains* arguments *sont plus*

propres pour les grandes, et d'autres pour les moyennes ou les petites proportions. Si j'avais néanmoins le choix d'un sujet relatif à saint Pierre, ce serait le saint crucifié les pieds en haut, qui est fort expressif et susceptible de quelque chose de beau et d'extraordinaire; bien entendu suivant ma capacité. J'en abandonne toutefois l'option à celui qui en fera les frais, en attendant que la grandeur du tableau me soit connue. J'aime la ville de Cologne, parce que j'y ai été élevé jusqu'à ma dixième année, *et j'ai souvent désiré la voir encore une fois après un temps si long: mais je crains que les dangers de la route et mes occupations ne s'opposent à ce désir, ainsi qu'à d'autres que je forme. Me recommandant de cœur à votre amitié, je suis pour toujours,*

Monsieur,

Votre affectionné serviteur,
PIETRO PAOLO RUBENS.

Anvers, 25 *juillet* 1637. »

Il est très-évident, que cette lettre ne décide rien du tout sur le lieu de la naissance de *Rubens;* puisqu'en le supposant né à Anvers, rien n'empêchait qu'il ne fut ensuite élevé à Cologne ou ailleurs, jusqu'à sa dixième année. Mais les auteurs allemands ont su la rendre décisive en leur faveur, en traduisant, de la manière qui suit, la phrase que j'y ai fait souligner:

« *J'ai une grande prédilection* pour la ville de Cologne, parce que j'y *suis né,* et y ai été élevé jusqu'à ma dixième année. »

La fausseté des passages, imprimés en lettres italiques dans cette traduction de l'allemand est trop manifeste, en les comparant avec le texte original, pour que j'aie besoin de la faire remarquer, et j'ose me flatter, que tout lecteur équitable sera aussi étonné que je l'ai été moi-même de la hardiesse peu commune de pareils écrivains, auxquels néanmoins je veux bien épargner la honte de publier leur nom.

Je pardonne d'autant plus volontiers cette supercherie, que le motif en est aussi louable que l'était celui des villes grecques, qui se sont disputés la naissance d'*Homère*. Mais, en me confirmant la

difficulté de parvenir à des preuves entièrement solides sur ce point disputé, elle ne m'a pas empêché de poursuivre mes recherches pendant mon séjour à Cologne, où j'ai enfin rencontré un homme, aussi savant qu'érudit, qui depuis longtemps s'est occupé de cette matière par zèle pour la gloire de sa ville natale.

Ce savant, aimable et complaisant, qui fait vraiment honneur à sa patrie, est le chanoine *Walraff*, professeur des sciences et des arts, et ancien recteur de l'université. C'est à lui que je dois la découverte du témoignage d'un auteur, pour ainsi dire contemporain, qui habitait Cologne, et dont l'ouvrage est intitulé : « *Ægidii Gelenii, S. T. D., canonici, consil. eccles. et historiogr. archiepisc., Liber de admiranda magnitudine Coloniæ Aggrippinæ. Colon. ap. Judoc. Kalkovium.* 1645, *in*-4°. »

Cet auteur, en parlant des monuments renfermés dans l'église paroissiale de *Saint-Pierre* à Cologne, entre en matière par le passage suivant :

« *Inter hujus ecclesiæ, imo urbis, spectabiliora est majoris aræ marmoreæ tabula, S. Petri vivam effigiem exhibens, donum Everhardi Jabach senatoris coloniensis. Ipsa vero pictura tabulæ est clarissimi viri pictoris Petri Pauli Rubeni ubii, qui nostro ævo laudes et nomen Apellis non immerito sibi artis præstantiâ acquisivit; et hunc, uti Colonia ferax est bonorum ingeniorum, in hac parochia orbi dedit domus hæreditaria E. D. Maximiliani Comitis in Gronsfeldt sita è regione S. Ursulæ, quam nuper archi-episcopus Moguntinus inhabitavit exul, et in qua serenissima Maria Medicæa Galliarum regina extremam vitæ periodum sanctissimè peregit et clausit.* »

Quoiqu'on puisse dire que ce passage ne décide pas encore *juridiquement* le procès entre Anvers et Cologne, je crois néanmoins, qu'on ne pourra s'empêcher d'y trouver un argument fort plausible en faveur de la naissance réelle, quoique fortuite, du grand *Rubens* dans la dernière de ces deux villes ; surtout en y joignant ce qu'en a dit, dans son *Histoire de la vie de Rubens*, l'avocat *Michel*, dont les assertions eussent suffi pour terminer la dispute,

s'il leur eût donné tout le poids nécessaire en les accompagnant de preuves authenthiques !

Le ton positif avec lequel cet écrivain et quelques autres attestent la naissance de *Rubens* à Cologne, sans s'appuyer néanmoins sur aucune preuve solide, m'ayant engagé à épuiser tous les moyens possibles pour apprécier la valeur de leurs assertions, sur lesquelles le texte de la lettre de ce grand homme, si impudemment falsifié par des auteurs allemands, me laissait toujours un doute bien fondé, j'ai voulu avoir la certitude, si les registres baptismaux de 1577 avaient été réellement détruits à Anvers pendant le règne des iconoclastes, comme beaucoup d'habitants fort respectables de ladite ville me l'avaient assuré depuis plus de trente ans. M. *De Werbrouck*, maire actuel d'Anvers et membre de la légion d'honneur, a eu la complaisance de m'envoyer une déclaration authentique, qui détruit tout doute sur ce sujet, en attestant et certifiant « que les registres des naissances, les plus anciens, déposés au » secrétariat de sa mairie, ne datent que de 1560 pour la paroisse » de *Ste.-Walburge*, de 1565 pour celle de Notre-Dame, et de » 1567 pour celle de St.-Jacques, de St.-André, et de Saint- » Georges: et qu'il ne conste nulle part, qu'il en ait existé d'au- » tres ou qu'il en ait été détruit. »

Je ne puis terminer l'article de l'école flamande, sans faire mention des progrès étonnants qu'elle avait fait faire à la gravure. Le génie créateur du grand *Rubens* avait conduit celle-ci à un tel point de perfection, qu'elle était parvenue, grâce à ses soins, à rendre au moyen du noir et du blanc, non-seulement les formes des corps et leur clair-obscur, mais aussi l'effet et la valeur de leurs couleurs propres, selon la différence de leur nature. Art vraiment étonnant, dont la preuve existe encore aujourd'hui dans les admirables gravures des *Vosterman*, des *Bolswert* et des *Pontius*, mais dont le fanatisme romain pour les antiques a causé la ruine dès sa naissance. Car les Romains ayant affecté du mépris pour ces chefs-d'œuvres de la gravure, sous prétexte qu'elles *sentaient le flamand:* les Français, esclaves des opinions italiennes, commencèrent par les négliger, et n'en reconnurent le mérite, que lors-

qu'habitués à un goût tout différent ils s'étaient mis hors d'état de suivre ces parfaits modèles, qu'ils se sont bornés depuis lors à louer et à admirer comme de beaux monumens de l'art, sans oser en faire l'objet de leurs études.

ARTICLE VII.

De l'Ecole Hollandaise.

L'origine de cette séduisante *école* diffère totalement de celle de toutes les autres; car, au lieu d'être le résultat d'une réunion successive d'artistes, qui puissent remonter à un ou deux peintres célèbres comme à leur source commune, elle n'est qu'un composé d'une quantité d'écoles particulières, indépendantes les unes des autres; dans plusieurs desquelles les élèves ont surpassé leurs maîtres, en s'attachant au même genre qu'eux, ou, sortant de leur école, ont formé à leur tour de nouvelles écoles, dans des genres tout différens.

C'est ainsi que *Van Aelst, Berchem, Bloemaert, Dou, Van Everdingen, Van Goyen, Hals, De Heem, Moyaert, Van Ostade, Poelemburg, Rembrandt, Van den Tempel, Van den Velde, Weenix, Wils, Wynants* et beaucoup d'autres ont formé autant d'écoles particulières.

Quelque divisées que soient ces écoles par les noms des maîtres, elles sont néanmoins plus rapprochées entr'elles, par le style, qu'aucune des écoles italiennes ou françaises, quoique chacune de celles-ci n'ait eu à sa tête qu'un ou seulement deux fondateurs principaux. Ceci vient de ce que chez les Hollandais, quel que puisse avoir été le genre qu'ils ont adopté, les maîtres comme les disciples, ayant également reconnu la nature comme leur guide unique, n'ont pu différer entre eux par des écarts maniérés ou par des styles arbitraires, mais ont dû nécessairement devenir vrais, naïfs, attachans et intéressans comme elle, dans leurs effets de détail et d'ensemble, au point que la principale différence se réduit, chez eux, au choix

du sujet et des couleurs propres, et à la diversité des empâtements et des touches.

Faut-il s'étonner après cela que, nonobstant les clameurs envieuses des partisans exclusifs de l'*idéal*, les bons tableaux de cette école fassent les délices des connaisseurs, des amateurs et du public? Faut-il s'étonner qu'on les recherche tous les jours davantage et qu'on les paie tous les jours plus cher, parcequ'ils rendent la nature avec une telle précision et une illusion si parfaite qu'on croit la voir elle-même.

Dans la magie du clair-obscur, et de toutes les parties dépendantes du coloris, l'école hollandaise égale au moins la flamande, et l'emporte de beaucoup sur toutes les autres écoles. Dans la netteté de l'empâtement, dans le précieux fini de la touche, dans l'art des oppositions et celui des dégradations des jours et des teintes, et dans le *bien rendu* des marines, des paysages et des animaux, elle ne reconnaît point de rivale. Si son dessin n'emprunte rien des antiques, dont les sujets qu'elle traite lui interdisent l'usage, il est au moins pour la plupart aussi correct, en imitant la nature, que celui de l'école romaine peut l'être, en imitant les statues. Ses compositions sont ce qu'elles doivent être; et ses expressions rendent les affections de l'âme avec une telle vérité, que je ne connais aucun artiste qui ait surpassé *Jean Steen* en ceci, non plus que dans ses compositions, aussi piquantes qu'ingénieuses.

Si donc la vérité dans l'imitation est le premier devoir des ouvrages de l'art, si sans elle aucun tableau n'est en droit de plaire, si tout ce qui est visible dans la nature entière fait partie du domaine de la peinture, comment peut-il se trouver, parmi les partisans *exclusifs* du genre historique, des gens assez aveugles pour ne pas sentir que les merveilleuses productions de cette école et une partie de celle flamande ont rempli, avec le plus étonnant succès, les immenses lacunes que leurs écoles italiennes si vantées avaient laissées dans les différentes parties de l'art? Comment osent-ils faire parade de leur partialité injuste, au point de refuser *de bouche* à ces tableaux si enchanteurs et si inimitables, qu'ils appellent tableaux *de genre*, le juste tribut d'admiration que leurs *yeux* leur com-

mandent, que le monde entier paie si volontiers et n'a cessé de payer, depuis l'époque la plus florissante de l'art, parmi les Grecs, jusqu'à nos jours inclusivement, comme je le démontre dans le neuvième chapitre de cet ouvrage ?

On aurait d'ailleurs grand tort de croire que l'école hollandaise, si extraordinairement féconde en excellents artistes, ait préféré les autres *genres* à celui de l'histoire, parce qu'elle s'est vue en défaut de l'espèce de génie qu'exige ce dernier. Non sûrement. L'on verra ci-après que de tout autres causes, majeures et inévitables, ont nécessité ce choix, dont on ne pourra s'empêcher d'admirer la sagesse, et qui, par ses résultats, a fait tant d'honneur à l'art de la peinture.

ARTICLE VIII.

De l'Ecole Française.

Quoiqu'aucun pays n'ait fait autant de frais que la France pour encourager l'étude de la peinture, il n'en est pas moins vrai qu'aucune de toutes les écoles générales n'a produit moins d'artistes éminents que la française, nonobstant le nombre très-considérable de ses élèves. Aussi est-ce la seule dont on cherche en vain les productions dans la plupart des galeries publiques et des collections particulières des autres pays. Le lecteur pourra trouver en partie la cause de cette singularité, dans le caractère distinctif de cette école, et dans les raisons que j'en assignerai ci-après.

Simon Vouet est regardé généralement comme le fondateur de l'école française. Sans avoir été un artiste éminent, il s'en faut bien qu'il ait été un mauvais peintre. Ses concitoyens, et parmi eux M. *Lévesque,* disent « qu'il aurait perdu leur école, dont il était le » créateur, si ses disciples eussent suivi sa manière ; qu'il était » maniéré dans le dessin, faux dans la couleur, et n'avait aucune » idée de l'expression ; enfin qu'il en imposait par le mensonge, en » établissant de grandes teintes générales d'ombres et de lumières,

» pour expédier davantage. » *Lairesse* au contraire, qui avait des
» principes si rigoureux sur le coloris, dit « que *Vouet* s'est rendu
» *célèbre* par ses connaissances profondes dans la science des
» reflets, dans laquelle il a surpassé, non-seulement tous les Fran-
» çais, mais tous les Italiens aussi. »

Bien plus ! On a toujours fait grand cas des tableaux de *Vouet* en Italie. Tant qu'il y a vécu, il y a été surchargé d'ouvrage, surtout à Rome, où il était chef de l'académie de *Saint-Luc*, et où l'on voit plusieurs bons ouvrages de lui, surtout dans le palais *Barberini*. Cette estime n'a même pas cessé après sa mort, puisqu'il est le seul étranger qu'*Amidei* ait placé parmi les peintres célèbres du XVII° siècle, dont il a publié les vies et donné les portraits, in-4°, en 1731, à Rome. Enfin *Soprani* et autres biographes italiens parlent de *Vouet* comme d'un grand artiste, et son comtemporain *Debie* dit qu'on croit voir la nature vivante dans ses tableaux.

Quant à moi, j'avouerai sincèrement que ce que j'ai vu de tableaux de ce maître m'a fait trouver la critique de ses compatriotes outrée, surtout à l'égard d'un homme qui, le premier parmi eux, a osé abandonner la manière fade dominante, et s'est évertué à leur faire connaître le bon goût ! Un homme d'ailleurs qui, parmi plusieurs disciples plus ou moins habiles, a eu la gloire de pouvoir compter *Eustache Le Sueur*, cet artiste admirable, l'honneur de l'école française, qui par son rare talent a su tellement distinguer son style de celui des autres peintres de sa nation, qu'il y fait bande à part.

C'est bien dommage que des cabales et des protections aveugles aient enlevé, à ce grand homme, la plupart des occasions d'exercer son talent dans de grands ouvrages; surtout qu'une mort prématurée l'ait arrêté dans sa carrière au moment même où, sans avoir vu l'Italie, il semblait promettre d'égaler un jour, peut-être aussi de surpasser *Raphaël* lui-même.

Il est bien vrai que la majeure partie des tableaux qui nous restent de *Le Sueur*, quoiqu'admirables pour la sagesse de la composition et pour la perfection du dessin et des expressions, pêchent singulièrement du côté du coloris, par le tranchant des contours, par

un clair-obscur mal entendu, et par le manque d'effet et d'opposition. Il est vrai encore que les vingt-cinq tableaux si fameux, peints par *Le Sueur* pour les Chartreux, qui ornent maintenant le palais du Sénat à Paris, pêchent surtout par ces défauts, qui rendent souvent le coloris mauvais dans les ouvrages de ce maître, même lorsqu'il y a employé des couleurs propres, bien choisies et agréables. Mais, outre qu'il n'envisageait lui-même cette suite de tableaux que comme autant d'esquisses, il y a employé jusqu'à cinq collaborateurs fort inférieurs à lui. D'ailleurs, ayant beaucoup soufferts, ils sont remplis de repeints et de retouches. Aussi suis-je persuadé que du plus ou moins de mélange de ces pinceaux étrangers avec le pinceau de *Le Sueur*, dépend probablement en grande partie la différence de mérite qui se fait remarquer, du côté de l'exécution, entre ces vingt-cinq tableaux.

J'ajouterai que ce n'est ni dans ses esquisses ni dans ses ouvrages défectueux qu'il faut chercher le vrai talent de ce grand homme pour le coloris, mais uniquement dans le très-petit nombre de ses tableaux où il nous a laissé, comme dans sa *Prédication de Saint Paul* et dans sa *Descente de Croix* qu'on voit au *musée*, des preuves parlantes qu'il était en train de devenir aussi excellent coloriste qu'il était grand dessinateur.

Je suis fâché de ne pas pouvoir placer dans l'école française, comme certaines personnes prétendent le faire aujourd'hui, *Nicolas Poussin* et *Claude Gélée*, dit *le Lorrain*. Les titres sur lesquels se fonde l'école romaine, qui réclame ces deux grands hommes, me paraissent trop décisifs, pour pouvoir les lui disputer. Les ouvrages du *Poussin* ont si évidemment le caractère de l'école romaine, qu'ils prouvent sans réplique, que ce n'est que chez elle qu'il a appris à se distinguer dans son art, et que ce n'est que par elle qu'il est devenu célèbre. Ses biographes sont d'accord là-dessus, et nous apprennent que, quoique né en France, il a recommencé l'étude des principes de son art en Italie, qu'il y a formé une école et des élèves, et qu'il a vécu constamment jusqu'à la fin de ses jours à Rome, sauf le voyage qu'il a fait à Paris; d'où, selon l'aveu des écrivains français mêmes, il s'est hâté de retourner en Italie, pour

y regagner, comme il disait, ce que la France lui avait perdre dans la peinture, pendant le séjour qu'il y avait fait.

Quant à *Claude le Lorrain*, la chose est plus criante encore. Car, n'ayant appris qu'à faire des petits pâtés en Lorraine où il est né, il a appris à faire des tableaux à Rome, dont il n'est plus sorti tant qu'il a vécu.

L'école flamande se garde bien de disputer, aux Florentins, *Antoine Billevelt*, natif de Maestricht, appellé *Bilivelti* par les Italiens, ni *Denis Calvart*, natif d'Anvers, aux Lombards, quelqu'honneur que dussent lui faire deux artistes si distingués, dont d'ailleurs le dernier était déjà très-bon paysagiste avant d'aller en *Italie*, pour laquelle il est censé avoir rompu avec sa patrie en devenant le chef d'une école à Bologne, où se sont formés jusqu'à 137 maîtres, parmi lesquels on en compte d'excellents, tels que le *Guide*, l'*Albane* et le *Dominiquin*, que l'humeur brutale de *Calvalt* fit déserter vers les *Caraches*.

L'école allemande ne s'avisera pas de vouloir enlever *Rubens* aux Flamands sous prétexte de sa naissance à Cologne. Personne ne conteste à l'école hollandaise son *Gaspar Netscher*, ses *Adrien* et *Isaac Van Ostade*, son *Lingelbach*, son *Mignon* et son *Backhuysen*, qui, quoiqu'Allemands, ont tout appris chez elle. On ne lui dispute pas *Gérard Lairesse* même, quoiqu'il ait appris son art à Liége, lieu de sa naissance; parce qu'ensuite il s'est établie en Hollande, où il est mort.

Sur quoi peut donc être fondée la prétention de ceux qui veulent placer dans l'école française deux peintres romains, qui tiennent à la vérité *physiquement* à la France et à la Lorraine pour autant qu'ils y sont nés, mais qui, du côté de l'art, n'ont rien de commun avec ces deux pays? On pourrait s'étonner qu'on ne se soit pas encore avisé de placer également dans l'école française, *Gaspar Dughet*, nommé le *Guaspre*. Car, quoique né à Rome, il n'en était pas moins Français d'origine et fils d'un parisien. Bien plus, Si le *Poussin* pouvait appartenir réellement à l'école française, alors le *Guaspre*, son élève et son beau-frère, n'aurait plus rien

mun avec l'Italie, que le lieu de sa naissance, qui ne donne aucun titre à une place dans une école générale, comme on peut le voir à l'article 1er de ce chapitre. Ceux-même, qui s'obstinent à ranger le *Poussin* et *Claude Gélée*, dit *le Lorrain*, dans l'école française, prouvent par le fait, qu'ils sont d'accord avec moi sur ce principe. Car, sans cela, ils se garderaient bien de former des prétentions sur le dernier de ces deux artistes, qui, bien loin d'être né Français, a vu le jour en Lorraine, dans un temps où celle-ci ne faisait, en aucune façon, partie de la France.

Ayant dit ailleurs mon opinion sur les principaux artistes de cette école, je terminerai cet article en faisant remarquer, que les auteurs français conviennent eux-mêmes, « que le caractère qui distingue leur » école de toutes les autres, est de n'avoir aucun caractère qui lui » appartienne en particulier; mais de posséder l'aptitude à imiter » celui des autres. » A quoi ils ajoutent qu'elle réunit en un degré « moyen, les différentes parties de l'art, sans en porter aucune à » un degré éminent. » Je pense néanmois, qu'on peut dire, en général, qu'elle est beaucoup plus faible dans le coloris, surtout dans le clair-obscur et la perspective aérienne, que dans le dessin; qu'elle montre autant d'esprit, de légèreté, de facilité et de gaîté, que de fertilité et de richesse dans ses compositions, et qu'elle est plus propre pour augmenter le brillant éclat des riches appartements, que pour produire une illusion magique dans les collections des amateurs.

ARTICLE IX.

De l'Ecole Allemande.

Quoique cette école tienne un des premiers rangs pour l'ancienneté, j'ai cru ne pouvoir la placer qu'après toutes les autres; non parce que je prétends lui refuser le titre d'*école générale*, comme beaucoup d'artistes le font, mais parce qu'ayant d'abord brillé avec beaucoup d'éclat dans le *goût gothique* de ces temps-là, des circonstances politiques et morales, dont je rendrai compte ci-après,

l'ont pour ainsi dire étouffée dès sa naissance, sans lui laisser le temps de s'essayer dans le *bon goût*, en lui permettant de parvenir à sa maturité.

L'école allemande a été fondée à la fin du quinzième siècle, par *Albert Durer* de Nuremberg, génie vraiment étonnant, que *Raphaël* admirait lui-même, et qui pouvait devenir le premier peintre du monde, s'il fut venu un demi-siècle plus tard; surtout si, dans ce cas-là, il eut vécu en Italie, pour y apprendre en voyant les antiques, la seule partie de l'art que son grand génie et la nature ne suffisaient pas pour lui enseigner.

Il était d'une fécondité inépuisable dans l'invention, et aussi ingénieux dans ses idées que varié dans ses compositions. Son dessin était correct et fondé sur l'anatomie; ses expressions étaient vraies, sans être *idéales*; son coloris était agréable et brillant, et sa touche égale à celle de *Mieris* et de *Gérard Dou* pour la netteté et le précieux fini. Les défauts qu'on lui reproche, ne sont pas les siens, mais ceux du temps où il a vécu, et trouvent surtout leur source dans l'ignorance de la perspective aérienne; les plis trop nombreux et cassés; les fautes contre le costume et la sécheresse des contours, qu'on observe dans la plupart de ses ouvrages, ne se rencontrent pas du tout dans quelques-uns, comme on peut s'en convaincre par son admirable chef-d'œuvre qui fait partie de ma collection, sous le titre du *Chevalier intrépide*, et qui surpasse de beaucoup tous les autres tableaux d'*Albert Durer* pour l'harmonie et la magie.

Il ne faut pas s'étonner des prix exhorbitants qu'on paie, en Angleterre et même en Italie, pour les tableaux bien avérés et bien conservés de ce maître. Car, à un grand mérite, il joignent une rareté extrême; les galeries et autres établissements publics les ayant tous enlevés hors de la circulation. *Sandrart* et plusieurs autres auteurs ont écrit, que le plus ancien tableau d'*Albert Durer*, qui soit connu, est de l'année 1504; tandis que le charmant portrait de *la belle Demoiselle de Nuremberg*, que je possède, et que la signature aussi bien que l'estampe prouvent avoir été peint par lui en 1497, atteste par son étonnante perfection, que dès lors

ce grand artiste, qui n'était encore que dans sa vingt-sixième année, avait poussé son art à un très haut degré; puisque ce beau portrait excite l'admiration de tous les connaisseurs, quoiqu'il se trouve environné, dans ma collection, d'ouvrages très piquants des meilleurs maîtres des écoles flamande et hollandaise.

Ce n'est pas dans la peinture seulement que cet étonnant artiste s'est acquis une gloire immortelle; il s'est distingué également dans la gravure, encore naissante pour lors, à laquelle il a fait faire les plus grands progrès, par la netteté et la finesse de son burin. Aussi *Marc Antoine*, graveur de *Raphaël*, le prit pour modèle; il copia même plusieurs des estampes d'*Albert Durer;* mais il ne parvint qu'à l'imiter très imparfaitement.

Dans le même temps qu'*Albert Durer* acquérait tant de gloire par ses talents, plusieurs autres peintres allemands faisaient chacun de son côté, honneur à leur patrie par les belles productions de leurs pinceaux. Tels étaient surtout *Jean Holbein le vieux*, qui eut le bonheur de former, parmi ses disciples, un de ses fils, nommé *Jean Holbein le jeune*, qui a été très supérieur à son père, et dont les ouvrages sont vraiment admirables et se vendent des prix énormes, quoique ce ne soient la plupart que des portraits; tel était encore *Luch Cranach*, dont j'ai vu des tableaux d'un coloris très frappant, et qui a eu également pour élève, un fils digne émule de son père.

Les plus distingués entre les disciples d'*Albert Durer* sont, selon moi, *Georges Pens*, dont j'ai vu des tableaux vraiment ravissants, qui n'avaient même rien de gothique; et *Matthieu Gruenwald*, dont on confond souvent les ouvrages avec ceux de son maître.

L'école allemande s'est éteinte avec ses artistes. Il ne s'en est même plus formé de nouvelle, nonobstant les encouragements très généreux, que les peintres n'ont cessé de trouver chez les différents souverains, entre lesquels l'Allemagne était partagée, dont plusieurs ont donné des preuves éclatantes de leur amour pour ce bel art, par les galeries magnifiques qu'ils ont formées, ou au moins par des collections moins considérables, qu'ils ont rassemblées pour leur jouissance particulière.

Il est vrai toutefois que l'Allemagne n'est pas restée pour cela en défaut d'artistes très distingués, dont elle puisse se faire honneur. Tels ont été entre autres *Adam Elzhaimer*, dont elle a enrichi l'école romaine, *Rottenhamer*, *Charles Screta* surnommé l'*Espadron*, *Christofle Pauditz*, *Jean Lys* surnommé *Pan*, *Jean-Henri Roos*, *Denner*, *Dietrici* et *Mengs*. Mais chacun de ces excellents peintres a brillé isolément, et tous sont morts sans faire revivre l'école allemande.

Il reste néanmoins encore un espoir bien fondé à ce vaste empire, dans les résultats qui pourront naître de ses académies, surtout de celles que l'on a établies à Vienne, à Dresde et à Munich qui, toutes trois magnifiquement dotés, jouissent de l'avantage incalculable, qu'offre aux élèves de l'art une riche galerie de chef-d'œuvres de la peinture.

Observations sur les causes des caractères qui distinguent entr'elles les différentes écoles générales; avec des remarques sur le coloris et sur les meilleurs coloristes.

Plusieurs causes physiques, morales et politiques, tant générales que particulières, ont influé d'une manière plus ou moins décisive sur les caractères qui distinguent entre elles les huit grandes écoles que je nomme *générales*, et qui correspondent à autant de pays.

Ces causes se réduisent à la nature du sol et du climat de ce différents pays, aux mœurs, aux connaissances, au génie, au goû au tempérament, aux richesses et à la religion de leurs habitants l'état de paix ou de guerre dans lequel ils se sont trouvés, enfin politique et au caractère de leurs gouvernements.

Toutes ces causes seront assez manifestes dans l'application j'en ferai, en parlant de chacune des écoles en particulier. Une cause, le *tempérament*, paraît exiger que je l'explique p rendre plus sensible.

Personne n'ignore sans doute combien la constitution physique, bonne ou mauvaise, de notre corps, influe puissamment sur les affections de notre âme et sur la disposition de notre esprit, de même que sur notre imagination, sur la qualité de nos idées, et sur la nature de nos mouvements ; et par conséquent, combien elle doit influer aussi sur nos goûts, nos conceptions et sur notre aptitude pour l'exécution. Mais l'influence, souvent plus cachée, que la constitution du corps exerce sur les yeux, quelquefois même chez les hommes en apparence les mieux portants, mérite d'autant plus d'être démontrée, qu'on y fait en général moins d'attention, quelque grande qu'en puisse être la conséquence sur les succès d'un peintre.

Il ne suffit pas de *bien voir* dans la peinture, il faut y *voir bien !* C'est-à-dire qu'il ne suffit pas d'examiner un objet avec attention, mais qu'il faut le saisir avec justesse, tant pour sa forme et sa mesure, que pour sa couleur. Or, combien les nombreuses déceptions d'optique, auxquelles tous les hommes sont plus ou moins sujets, peuvent métamorphoser les formes à leurs yeux ? Combien sont exposés à se tromper sur les mesures, tous ceux dont l'œil n'est point *mathématique ?* Combien surtout peuvent se méprendre, sur les couleurs, ceux qui les jugent avec des organes que des humeurs viciées altèrent ?

Tout est jaune ou verdâtre aux yeux du bilieux ; tout paraît noirâtre, briqueteux ou plombé à ceux de l'atrabilaire ; le langoureux cacochyme trouve tout pâle et crayeux. Le seul homme parfaitement bien portant et chez qui les humeurs sont dans un équilibre exact, voit toujours la nature telle qu'elle est en effet. Mais, pour peu qu'il soit sanguin, tout s'embellit à ses yeux et tout s'anime par plus de brillant et de vivacité.

Je passerai sous silence les autres causes physiques souvent imperceptibles, tant internes qu'externes, qui peuvent changer le ton des couleurs à nos yeux ; espérant n'avoir laissé aucun doute sur l'influence que peut exercer *le tempérament* à l'égard du peintre, dans l'exercice de son art. Je me bornerai donc à faire remarquer encore que celui qui voit mal ne s'en doute ordinairement pas lui-même, et ne croit voir que comme voit tout le monde.

Après ces observations préliminaires, je dirai que la religion, les mœurs, le goût dominant pour le faste, la paix, la politique et la nature du gouvernement ont tous également favorisé la peinture, surtout le genre historique, à Rome, à Bologne, à Florence, et même à Modène ; que le climat brûlant de l'Italie inférieure, et le génie vif et électrique de ses habitants, ont dû tourner les idées des Romains, des Florentins et des Bolonais, vers le grand, l'extraordinaire et l'héroïque : goût que les nombreux antiques ont conduit vers le surnaturel à Rome surtout, à l'aide des souvenirs que son histoire ancienne y a laissés. Tandis qu'un sol toujours brûlé, souvent mal cultivé et en partie couvert des traces horribles des anciens volcans, joint au tempérament sec, plus ou moins atrabilaire, des habitans, y est devenu d'autant plus facilement la cause d'une carnation sèche et rembrunie, d'ombres trop noires et trop tranchantes, en un mot, d'un mauvais coloris, que plusieurs motifs s'y réunissaient pour fixer toute l'attention des artistes sur l'invention, la composition, l'expression et le dessin en général.

Le Corrége, dans sa fertile et moins brûlante Lombardie, et les Vénitiens, dans leur terre ferme si bien cultivée, ont vu l'admirable nature dans tout l'éclat et la variété de son beau coloris, et ils ont fait tous leurs efforts pour l'imiter. La richesse des particuliers à Venise et le concours prodigieux des étrangers de tous pays, qui y attirait le commerce, sont cause de cette étonnante variété de costumes modernes et de ce luxe extraordinaire dans les habits, qu'on remarque dans les tableaux de cette école ; tandis que l'amour-propre des nombreux aristocrates vénitiens et des gros négociants, y a fait naître cette multitude de portraits, source de l'excellente carnation qui fait tant d'honneur à l'école vénitienne, et probablement une des causes principales qui ont déterminé les peintres de cette école, à employer plutôt la nature même que des figures *idéales,* dans leurs compositions historiques

Quant au style gracieux qui distingue si avantageusement et exclusivement le *Corrége,* je ne puis en trouver d'autre cause que son goût inné et son génie particulier. J'ajouterai qu'il est fort apparent que les guerres survenues en Italie ont contribué le plus à

l'état de stagnation que l'art a éprouvé, depuis la mort de ce grand homme, jusqu'à l'érection que les *Caraches* ont faite à Bologne, de ce qu'on appelle *la seconde école lombarde*, qui, s'attachant à imiter ce que chacune des écoles précédentes lui offrait de meilleur, a trouvé, dans ce choix louable, la cause de son caractère distinctif.

Les Flamands, toujours environnés dans leur heureuse et florissante patrie, d'une nature parée de ses couleurs les plus agréables et les plus variées, n'ont pu résister aux attraits séduisants d'un coloris si plein de charmes. Leurs temples, pillés et ravagés par les iconoclastes, leur offraient un vide immense à remplir par leurs travaux. Il est donc tout naturel que leurs premiers soins aient eu pour objet tout ce qui, dans le genre historique, tient au sacré et à l'ornement des églises.

Une fois épris de la nature, pour la beauté de son coloris, pourra-t-on s'étonner qu'ils se soient fait une habitude d'en aimer aussi les belles formes et que, comparant le teint frais tissu de roses et de lys, la peau fine et délicate, et les chairs douillettes et potelées des belles blondes Flamandes, au teint basané, à la peau tendue et adhérente aux chairs raides et sèches des brunes de certains pays, ils aient trouvé les premières tout-à-fait dignes de plaire, dans la copie comme dans l'original, et qu'ils aient choisi, parmi elles, des modèles pour leurs tableaux de dévotion, où la réalité des personnages leur ôtait la liberté d'introduire des figures dont les formes n'existent pas dans la nature, comme je le prouve dans le chapitre suivant.

De proche en proche, accoutumés à l'imitation la plus exacte des formes naturelles, et encouragés surtout par leurs succès dans l'imitation vraiment magique du coloris de la nature, qui devait forcer tout le monde à admirer leurs tableaux, les artistes flamands ont parcouru successivement, avec une réussite égale, tous les genres de la peinture, toujours sûrs de bien vendre leurs ouvrages, tant le nombre de gens riches était grand dans la Belgique !

Les paysans même, loin d'y offrir cet aspect hideux et dégoûtant que la misère et l'oppression leur donnaient trop souvent ailleurs,

y inspiraient partout la joie et le plaisir, par leur air d'aisance et de contentement, comme nous le prouvent les aimables tableaux de *Teniers* en ce genre, qui séduisent autant par la gaieté naïve du sujet, qu'ils charment par la finesse et la vérité dans l'exécution, et que, pour ce double mérite, les amateurs préfèrent aux ouvrages de cet excellent artiste, dans tous les autres genres, quoique également bien rendus.

Autant la paix, qui soumit les Belges après des secousses si violentes au gouvernement doux et paternel d'*Albert* et *d'Isabelle*, fut favorable au genre historique, en maintenant chez eux la religion catholique au moment même où *Rubens* jeta les fondements de sa célèbre école, autant la liberté, que les Hollandais venaient d'avoir conquise sur les Espagnols, par des efforts inouïs, devint funeste chez eux à ce même genre historique, dont ils sapèrent les fondements, par la résolution qu'ils prirent de bannir le culte de leurs pères, et de lui substituer une religion qui ne souffre ni tableaux, ni statues des saints, dans les églises !

Dès lors, plus de ressources chez eux pour les peintres d'histoire ; d'autant plus que les maisons en Hollande, commodes et proprement tenues, ne sont pas assez vastes pour admettre de grands tableaux. Dès lors, toutes les vues des peintres de cette école ont dû se tourner nécessairement vers les autres genres de l'art, plus susceptibles d'une petite forme ; dans lesquels, grâces à la persévérance, au sang-froid et à l'amour du travail, qui caractérisent leur industrieuse nation, ils sont parvenus à un point de perfection, dont on trouve à la vérité des exemples parmi les artistes flamands et allemands, mais qu'on chercherait en vain dans toutes les autres écoles. Aussi ont-ils su remplacer l'intérêt qu'offre le sujet dans le genre historique, par la vérité magique, l'illusion parfaite et le fini admirablement précieux de l'exécution dans tous les autres genres.

Imitant les couleurs fraîches et variées sous lesquelles la nature se présente chez eux, ils ont atteint un coloris qui est au-dessus de tout éloge. Leur dessin a pu devenir d'autant plus correct que, ne peignant que des objets réels dont ils étaient environnés, il leur

a été facile de s'en servir de modèles en travaillant. Quant au choix de leurs sujets, il a été tel que le demandaient les mœurs, les usages et le costume de leur pays.

La nouvelle religion, autant que le caractère national, rendaient le Hollandais simple et austère dans ses mœurs et dans son costume, ennemi du faste, de l'éclat extérieur, des scènes bruyantes et de toute ostentation frivole. D'ailleurs, tout occupé de son commerce ou d'autres affaires sérieuses, il n'ambitionnait qu'une réputation intacte, des comptes en ordre et une conscience tranquille. Il ne trouvait de vrais plaisirs, étant en ville, que dans sa famille et dans la société de ses amis. Il n'en trouvait que dans la contemplation de la nature et dans les amusements champêtres, lorsqu'il allait à la campagne pour s'y délasser. Pouvait-il donc ne pas aimer des tableaux où il se retrouvait lui-même et tout ce qui lui était cher ou agréable, et où l'art paraissait surpasser la nature ? Pouvait-il ne pas les préférer à ces tableaux d'histoire, qui, sans vérité dans l'exécution, sans effet et sans illusion, n'ont d'autre mérite que le dessin et la composition, et dans lesquels il cherchait en vain la nature réelle et les objets de ses affections ?

Quand on voit les prix énormes que *Mieris* et les autres grands artistes hollandais, ont vendu leurs ouvrages à leurs opulents concitoyens ; quand on voit l'Europe entière les admirer aujourd'hui, et tous les amateurs les rechercher avec tant d'empressement, peut-on ne pas s'indigner contre ceux qui, se sentant incapables de les égaler, osent se venger de leur inimitable talent dans l'exécution, en reprochant *de la bassesse* à leur choix et en qualifiant leurs figures de *magots ?*

Ceux qui font sonner si haut leurs fictions théâtrales, devraient ne pas oublier que rien n'est *bas,* ni méprisable dans la *nature ;* que ces paysans, qu'ils appellent *magots*, sont leurs semblables, beaucoup plus intéressants qu'eux, par leur utilité , quoique couverts d'habits plus simples, et qu'ils sont d'autant plus respectables, aux yeux de l'observateur sensé, qu'ils lui présentent l'homme moins corrompu, moins masqué, et plus près de l'état de nature. Ils de-

vraient penser aussi qu'une assemblée de citoyens hollandais, représentés *au naturel* et sans faste, dans le costume simple de leur temps, mais délibérant, soit sur le salut de leur patrie, soit sur les intérêts politiques et commerciaux du monde entier, ou donnant la paix et le repos à l'Europe fatiguée, ils devraient penser, dis-je, qu'une telle assemblée est trop intéressante et trop majestueuse, nonobstant sa simplicité, pour qu'on puisse, s'en devenir ridicule, la nommer un sujet *bas* et *trivial*. Ils devraient surtout ne pas se donner les airs de mépriser le plaisir qu'éprouvent en général les hommes en voyant les merveilles de l'art que l'école hollandaise a produites, dans tous les genres, par ses représentations magiques de la nature réelle et des événements de la vie ordinaire.

Tout homme sensé, pour peu qu'il soit impartial, ne peut voir qu'avec indignation ces gens qui, par ton et en dépit du bon sens, affectent de n'admirer que ce qui vient de l'Italie, et osent montrer de l'indifférence et même du mépris, pour les tableaux flamands et hollandais, dont néanmoins les Italiens eux-mêmes font tant de cas, que le savant abbé *Lanzi* en fait le plus grand éloge, s'écriant: « *La tanto amena, piacevole, deliziosa pittura delle Fiandre e* » *della Olanda!* » — « Les tableaux flamands et hollandais, si » aimables, si séduisants, si délicieux! » *Storia pittorica della Italia,* tom. 3, pag. 88.

J'ai dit plus haut que l'école hollandaise égale au moins la flamande, et l'emporte de beaucoup sur toutes les autres écoles pour le coloris, sans en excepter la *Vénitienne;* quoique je n'ignore pas, que les admirateurs *exclusifs* des tableaux italiens placent celle-ci au premier rang pour cette partie de l'art, et nomment sans façon, *Prince des coloristes,* le *Titien,* fondateur de cette école. Pour prouver mon assertion, je poserai en fait, qu'il n'est point du coloris comme des autres parties de l'art que l'on peut juger ou par la règle et le compas dont elles dépendent, ou par les principes certains qui leur servent de base; tandis que le coloris laisse tant de latitude au choix et au bon goût du peintre, qu'on est réduit à le juger, par ses effets et par le sentiment, plutôt que par des règles fixes.

Si dans le *dessin*, qui est une partie si *positive* de l'art, on s'est vu dans la nécessité de partager pour ainsi dire la palme, en disant que le dessin de *Raphaël* est noble, modeste, correct et beau, celui de *Michel-Ange* grand, fier anatomique, celui du *Carache* ferme et majestueux, celui du *Titien* naturel, celui du *Corrège* ondoyant, large et élégant, celui du *Guide* grâcieux et celui de *Rubens* grand, facile et fécond ; comment a-t-on pu accorder au *Titien* la palme, sans aucun partage, dans une partie aussi peu *positive* qu'est le *coloris*.

Jugeant la chose sans prévention, et l'envisageant sous son véritable point de vue, tout lecteur impartial trouvera comme moi, que la perfection du coloris dépend de deux parties bien distinctes, dont l'une est le bon choix des couleurs propres, qui peut contribuer puissamment à rendre le ton général du coloris brillant, agréable ou séducteur, et qui, moyennant l'opposition, peut influer aussi sur l'effet : l'autre partie renferme les couleurs locales, la perspective aërienne, le clair-obscur et l'harmonie, desquels seuls dépend la vérité du coloris et en grande partie son effet.

C'est par le bon choix des couleurs propres et par la transparence que le *Titien* a su se distinguer, mais souvent aux dépens des couleurs locales et des autres parties, dont dépend la vérité de l'ensemble, et par le sacrifice desquels il a cherché à mieux faire valoir les autres. C'est ainsi, qu'il a rendu plus piquante la belle carnation de ses femmes nues, en les plaçant sur un fond noir. C'est cet effet factice, qui éblouit surtout dans ses ouvrages, au point qu'on oublie en sa faveur plus d'un peintre, dont les couleurs propres ont égalé les siennes, mais chez qui l'effet n'en a pas été rendu si piquant par le sacrifice des autres parties.

Cela n'empêche pas néanmoins que, dans le *portrait* même, où cet effet factice est plus supportable, il n'ait été en quelque sorte surpassé par *Van Dyck*, non-seulement par l'élégance des attitudes et des accessoires, par beauté des mains, l'expression naturelle des caractères et la vérité des draperies, ce dont personne ne disconviendra, mais aussi par le coloris même et par l'effet qui en résulte. Car les portraits de *Van Dyck*, d'une touche plus naturelle et ca-

ressée, sont éclairés avec plus d'art et se trouvent sur des fonds plus vrais que ceux du *Titien;* et, si la couleur des chairs dans ceux-ci est d'un ton plus chaud et plus vigoureux, c'est qu'ils sont faits d'après des italiens, dont le teint basané produit naturellement plus de force et de chaleur que les teints clairs des flamands et des anglais, dont *Van Dyck* a fait les portraits.

Une preuve évidente de ceci est que le seul portrait d'un flamand, que j'ai vu peint par le *Titien,* est d'une pâleur vraiment rebutante et cadavreuse. Ce portrait, placé dans la galerie impériale à Vienne, représente l'empereur *Charles V* en pied, grandeur naturelle. Quelle que soit sa renommée, je ne crains pas d'assurer que ni lui, ni aucun autre portrait du *Titien,* ne pourront se soutenir à côté des meilleurs portraits de *Van Dyck,* comme sont entre autres ceux de *Charles* Ier, roi d'Angleterre, et de *François Moncade,* qu'on voit sous les numéros 554 et 997 au *Musée* à Paris.

Au reste, s'il ne s'agissait que de vigueur et de chaleur, même de la dégradation parfaite de la lumière, le *Titien* a certainement été surpassé par *Rembrandt.* D'ailleurs *Reynolds* lui préfère sans détour pour le coloris, dans les sujets graves et majestueux, *Louis Carache* tel qu'il s'est montré dans ses ouvrages qu'on voit à Bologne : et de vrais connaisseurs lui préfèrent le *Corrège* pour le goût délicat dans la couleur, pour les reflets, les glacis, l'harmonie et le clair-obscur.

Bien loin de vouloir ravaler, par toutes ces observations, le mérite réel du *Titien,* qui est un de mes peintres favoris, je n'ai cherché qu'à faire voir qu'on a été injuste envers d'autres excellents artistes, en lui donnant, sans aucune restriction, le titre de *prince des coloristes,* et à son *école* la première place pour le coloris, au préjudice des écoles flamande et hollandaise. J'avoue avec plaisir, que la carnation du *Titien* est admirable dans ses femmes nues et dans ses enfants ; mais il me paraît, que cette partie si séduisante, dans laquelle il n'a été surpassé par personne, jointe au bon choix de ses autres couleurs propres, qui n'appartiennent toutes qu'au premier plan d'un tableau, a tellement ébloui ses partisans *exclusifs,*

qu'elle leur a fermé les yeux sur les fautes habituelles qu'il a commises contre les parties du coloris dont dépend la vérité de l'ensemble dans les ouvrages de l'art.

Ce sont ces parties surtout, que les peintres Flamands et Hollandais ont poussées au plus haut point de perfection. Pour éviter le reproche de partialité en faveur de ma patrie, je me bornerai à m'appuyer sur quelques exemples tirés de l'école Hollandaise, qui m'en offre un si grand nombre, qu'elle me rend le choix difficile. C'est ainsi, que tous les peintres qui, dans cette école, se sont distingués par leur précieux fini, m'en fournissent chacun à son tour des preuves dans leurs ouvrages de choix. C'est ainsi que l'inimitable *Guillaume van den Velde* m'en fournit dans ses marines: non pas celles qui, comme les deux du *Musée* à Paris, sont trop obstruées par des navires et d'un ton jaunâtre, mais celles qui sont ouvertes et d'un ton argentin, comme sont les deux que je possède. *Van der Heyden,* dans ses tableaux magiques, et *Adrien Van Ostade,* dans ses meilleurs ouvrages, en offrent également des preuves parlantes. La plupart des imitateurs des objets inanimés n'en offrent pas de moindres, surtout *Jean Weenix* qui, dans l'admirable chef-d'œuvre que je possède de lui et dans ses autres ouvrages finis et bien conservés, a montré, pour ainsi dire, plus de vérité que la nature elle-même, dans son coloris. J'ajouterai, à son sujet, qu'on aurait tort de juger ce grand artiste d'après le tableau qu'en possède le *Musée* à Paris sous le numéro 1036; car il s'en faut que ce soit un ouvrage de choix parmi ceux de *Jean Weenix,* n'étant ni fin, ni bien conservé. Mais en revanche ce même *Musée* fournit, dans quelques-uns des ouvrages de *Charles Du Jardin* qu'elle possède, une preuve très-frappante de la supériorité de l'école hollandaise dans les parties d'où dépend la vérité du coloris.

Les trois tableaux de ce maître, qui m'ont paru les plus merveilleux en ce genre, sont *le Pâturage* sous le numéro 344, *le Gué* sous le numéro 346, et *les Charlatans* sous le numéro 345. Ce dernier est, à mes yeux, le *nec plus ultra* de l'art en cette partie, et ne diffère absolument en rien, de la nature, que dans la grandeur des objets. Aussi puis-je assurer que, ayant employé plusieurs

heures, pendant un beau soleil, uniquement pour comparer en détail l'effet de ce morceau délicieux avec tout ce que le *Musée* renferme, je n'y ai trouvé aucun tableau, de quelqu'école ou de quelque maître qu'il fût, qui m'ait paru comparable, pour l'illusion et la vérité magique, à ce merveilleux bijou de l'art dont l'effet se soutient, même à une grande distance, nonobstant sa petitesse.

La nature du sol si favorable aux Flamands et aux Hollandais, n'a pu être que très-désavantageuse, pour le coloris, aux peintres français; puisque la ville de Paris, où leur école est fondée, se trouve sur une couche de gypse, qui s'étend fort loin, et qui, réduite en plâtre, est employée dans la construction de toutes les maisons de cette grande ville, lesquelles sont en général blanches ou grises; tandis que la poussière gypseuse, qui s'y élève sans cesse par l'affluence du monde et des voitures, détruit, à une assez grande distance autour de Paris, les couleurs de la nature, en couvrant tout d'une teinte monotone grisâtre, et semble même dévorer la verdure des végétaux. Faut-il donc s'étonner de la faiblesse du coloris, que l'on reproche à cette école, dont les élèves ne peuvent manquer de voir tout en gris, attendu que l'air même chargé de poussière gypseuse ne se montre pas à leurs yeux sous sa couleur naturelle?

Si le goût de la nation pour les productions de ce bel art, et les encouragements magnifiques des souverains et des grands sont parvenus à multiplier le nombre des artistes en France, ils n'ont pu de même parvenir jusqu'ici à vaincre l'influence, que paraît y exercer sur les peintres le caractère national, aussi léger et inconstant, que plein de feu et de génie. De là ces compositions grandes et ingénieuses, qui ne laissent pas d'intéresser, quoiqu'il y ait toujours quelque chose à dire. De là, ce dessin qui, sans être correct, et ces expressions qui, sans être rigoureusement vraies, ne laissent pas d'avoir certain mérite. De là enfin cette exécution qui, sans être parfaite, n'est nullement méprisable. En un mot, je crois pouvoir dire, d'après le nombre assez considérable de tableaux de cette école que j'ai vus, que si, *Le Sueur* excepté, elle n'a produit aucun peintre éminent, elle n'en a en revanche produit aucun, qu'on puisse nommer absolument mauvais; quelque mépris qu'on affecte

d'en témoigner aujourd'hui à Paris, depuis qu'on s'y est mis sur le pied de ne plus juger les tableaux par l'effet et le sentiment, mais d'en peser le mérite par le froid calcul des règles.

Je suis d'ailleurs persuadé que, si les étrangers se sont abstenus d'acquérir les tableaux de l'école française, cela ne prouve nullement qu'on les méprisait ailleurs, mais bien qu'on les payait trop cher en France, proportion gardée à ce qu'ils pouvaient avoir de mérite réel.

En soit ce que pourra du passé! Il est évident aujourd'hui que, si les succès d'une école doivent dépendre de la multitude de beaux modèles en tous les genres, la française, qui depuis la révolution jouit de cet avantage beaucoup plus amplement qu'aucune autre école n'en a joui, ne peut manquer de les surpasser toutes pour l'avenir. Dieu veuille seulement, qu'enrichie des dépouilles de l'école romaine, elle sache en faire un usage plus raisonnable, en ne négligeant pas comme celle-ci, pour les antiques, le coloris cette partie si décisive de l'art, sans laquelle toutes les autres ne peuvent produire un bon tableau! Dieu veuille surtout, que les professeurs, s'ils sont eux-mêmes trop épris des antiques, n'épuisent pas, par cette seule étude, le peu de patience dont un élève français est susceptible; et qu'ils lui laissent la liberté de partager son temps entre toutes les parties de l'art qui doivent concourir à sa perfection! De cette façon, chaque élève pourra mieux consulter ses forces, et suivre les impulsions de son propre génie, qui seules pourront en faire un peintre original; soit qu'il recherche la beauté idéale, d'après l'exemple des antiques, soit qu'il s'attache à cette inépuisable nature, que le grand *Annibal Carache* regardait comme la limite de l'art, tandis qu'il envisageait comme *chimériques* les suppositions d'une beauté supérieure à la nature.

La chûte étonnamment précoce de l'école allemande qui, dès son origine, donnait de si belles espérances, est due en entier au luthéranisme, qui vint troubler l'Allemagne et en bannir la religion catholique, dans le temps même où *Albert Durer* était parvenu au plus haut point de gloire. Malheureusement pour l'art, la ville de Nuremberg, où il demeurait, adopta la nouvelle religion dès l'année

1525, tandis que celle de Bâle, qu'habitait *Jean Holbein*, et la Saxe, où vivait *Luc Cranach*, se déclarèrent pour la réformation. D'où résulta que ces trois artistes, s'étant adonnés par préférence à l'histoire, ce genre n'offrit plus qu'une perspective peu encourageante à leurs élèves, à mesure qu'ils voyaient les Luthériens chasser de leurs couvents ces moines, dont le zèle pour les tableaux de dévotion devait être la principale ressource pour les peintres d'histoire.

D'ailleurs, le très-petit nombre de tableaux que les nouveaux religionnaires laissèrent subsister dans les églises qu'ils conservaient pour leur usage, et les guerres longues et cruelles qui furent la suite du luthéranisme en Allemagne, ont dû suffire pour achever le découragement des artistes, et pour décider la chûte de cette école qui promettait tant, et qui serait probablement parvenue au même point de gloire que la plupart des autres si, au lieu d'en établir le berceau à Nuremberg, *Albert Durer* eût été assez heureux pour l'établir à Vienne, chef-lieu du catholicisme en Allemagne. La paix, dont jouissait cette ville pendant les longues guerres de religion, aurait probablement garanti à la peinture les succès que semblent lui promettre le sol et le climat, le génie et le tempéramment de la nation, et la nature du gouvernement en Allemagne : comme il est permis de l'augurer, par la réussite éclatante qu'ont obtenue dans l'art plusieurs peintres isolés, qui y ont pris naissance depuis la chûte de son école, et qui y ont constamment vécu ; entre lesquels *Dietrici* et *Jean-Henri Roos* tiennent le premier rang, et réunissent toutes les voix sur l'excellence et la magie de leurs ouvrages.

CHAPITRE IX.

Division des genres de la peinture, selon leurs différents objets, avec des remarques sur le genre naturel et le genre idéal.

Cet ouvrage ayant pour but principal l'instruction des amateurs de tableaux, j'ai cru devoir me borner à n'y considérer les artistes et leurs talents que relativement à ce qu'ils ont peint à l'huile, soit sur toile ou panneau, soit sur d'autres matières transportables. En conséquence il est évident, que ce chapitre ne peut avoir en vue les différentes manières dont s'exécute la peinture, ni même les ouvrages de cet art, qui sont peints, en gouache ou en détrempe, à fresque, en miniature, en pastel, en émail, sur verre, sur porcelaine, ou exécutés en mosaïque, qui en général ne font pas partie des collections proprement dites de tableaux, lesquelles semblent être bornées à ceux exclusivement qui sont peints à l'huile, dont la division, selon les différents *genres* de la peinture, doit faire le sujet de ce chapitre.

Considérés sous ce point de vue, les différents *genres* de peinture *à l'huile* correspondent à la classification des objets dont les artistes tirent les sujets de leurs tableaux. Ils peuvent se réduire aux

suivants, savoir : le *genre* historique, qui renferme le sacré, le profane, l'allégorique et le fabuleux.

Le *genre* des portraits.

Celui du précieux fini, qui se borne presqu'exclusivement aux ouvrages de quelques-uns des meilleurs artistes hollandais, et qui, à strictement parler, ne devrait pas former un *genre* à part, étant déjà compris dans d'autres *genres*. Mais les hauts prix, auxquels se vendent les tableaux de cette espèce, ont excité chez les amateurs une attention particulière à leur égard, et ont fait naître chez plusieurs l'usage de l'expression impropre, de *genre du précieux fini,* pour en faire une classe à part et pour les distinguer de la foule des autres tableaux, en ne les envisageant que du côté de la touche et de l'empâtement.

Le *genre* des conversations.
Celui des intérieurs et ménages.
Celui des tabagies.
Celui des batailles.
Celui des paysages.
Celui des animaux.
Celui des marines.
Celui d'architecture.
Celui des objets inanimés.

Un très petit nombre d'artistes, tels que *Rubens, le Benedette, Teniers* et *Jean-Baptiste Weenix,* se sont également distingués dans tous ces *genres*. D'autres se sont appliqués à plusieurs à la fois. Un très grand nombre s'est borné à un seul *genre*. De même les écoles générales, quoiqu'elles aient fourni quelques exemples de chaque *genre,* ont montré la plupart une prédilection marquée pour l'un ou l'autre. C'est ainsi que la florentine, la romaine et la lombarde se sont surtout attachées à l'historique : la vénitienne, la française et l'allemande à l'historique et au portrait : la hollandaise à tous les *genres* mais peu à l'historique : la flamande seule semble s'être occupée également et indistinctement à tous les *genres* avec succès.

L'historique et celui du portrait sont assurément ceux dont, sans aucune comparaison, le plus grand nombre des peintres, pris dans leur ensemble, s'est occupé. Malgré cela, le nombre des bons tableaux d'histoire est très petit ; par la raison qu'étant la plupart d'une grande forme, ils exigent plus de temps, et parce que les meilleurs artistes italiens ont consacré la majeure partie de leur carrière aux fresques ; mais surtout, selon mon opinion, parce que ce *genre* offre plus de difficultés à vaincre.

Quoique le *genre* du portrait soit incomparablement plus facile, on voit néanmoins peu de tableaux de cette espèce dans les collections ; par cela même, qu'étant plus faciles à faire on ne les recherche que lorsque, sortis des pinceaux les plus célèbres, ils étonnent par leur vérité magique.

Le *genre,* dont le plus petit nombre d'artistes s'est occupé avec succès, est sans aucun doute celui des marines ; aussi est-il, après le genre du précieux fini, celui où il est le plus difficile de rencontrer des tableaux qui aient toutes les qualités requises.

Le lecteur trouvera au chapitre onze des détails ultérieurs concernant ces *genres,* qui sont autant de parties intégrantes de l'art du peintre, mais dont la distinction est devenue nécessaire, parce que la nature entière qu'ils représentent, offrant un champ trop vaste pour qu'un homme puisse espérer raisonnablement de parvenir à l'exploiter en entier avec fruit, chaque artiste en a choisi la portion qui lui a paru la plus analogue à son goût. Plusieurs même, trouvant qu'un *genre* entier était au-dessus de leurs forces pour bien y réussir, ont eu la sagesse de n'en prendre qu'une partie, dans laquelle ils ont la plupart, par cette prudence même, obtenu un succès d'autant plus complet.

C'est ainsi que, dans le *genre* du paysage, quelques-uns, tels que *Wynants, Decker, Hackert,* et *Waterloo,* se sont abstenus des figures et des animaux, pour lesquels ils empruntaient le pinceau d'autrui : d'autres, tels que *Van Goyen, Camphuysen, Van der Neer, Cuyp* et *Hobbema* s'en sont tenus aux pays plats ; d'autres, tels que *Berchem, Pynacker* et *Both,* ont préféré les

sites montagneux ; d'autres enfin ont choisi des vues de lieux bornés, tandis que quelques-uns ont embrassé à la fois des terrains immenses.

Dans l'architecture, les uns se sont attachés au moderne, comme *Van der Heyden,* ou au gothique, comme le vieux *Pierre Neefs,* ou en ont embrassé plus ou moins toutes les parties avec un égal succès, comme *Van Deelen;* mais la plupart n'ont pas peint les figures de leurs tableaux.

Dans la nature inanimée, *Jean Weenix* a épuisé le *genre* entier, auquel il a même réuni de très bonnes figures et d'excellents paysages, il en est à peu près de même de *Jean Van Huysum.*

Mignon, Jean de Heem et *Rachel Ruisch* se sont abstenus des animaux morts, que *Guillaume Van Aelst* a su joindre au reste. Plusieurs autres peintres en ce *genre,* ne se sont attachés qu'aux poissons, aux meubles précieux, ou aux ustensiles du ménage.

Le *genre* historique enfin, pour autant qu'il renferme l'histoire réelle et proprement dite, la fable et l'allégorie, présente parmi les artistes mêmes, qui y ont acquis le plus de gloire, une partie qui s'est attachée principalement au *genre* appelé *idéal,* lequel convient au fabuleux et à l'allégorique, et une autre partie qui s'est tenue à celui qu'on nomme *naturel,* lequel convient sans exception à tout ce qui n'est pas imaginaire dans la peinture.

Cette distinction paraîtra sans doute obscure, et même inintelligible à plus d'un amateur. Je tâcherai donc de la rendre aussi claire et aussi sensible, que me le permettront la nature trop abstraite de la chose et les raisonnements métaphysiques et embrouillés ce ceux qui en ont écrit.

La définition de la peinture, qui se voit dans mon deuxième chapitre, prouve sans la moindre ambiguité, que le but de tout tableau doit être de représenter son sujet, *tel, qu'on peut le voir, ou le concevoir visible, dans la nature;* d'où résulte évidemment, qu'un ouvrage de peinture doit non-seulement *représenter* les choses, mais aussi les imiter *telles* que nous les offre la nature dans les êtres réels, ou *telles,* au moins que notre imagination nous les pré-

sente dans les êtres fabuleux et fantastiques, en les supposant réels et visibles. Il en résulte aussi que, dans l'un comme dans l'autre cas, tel ouvrage plaira d'autant plus, qu'à une imitation plus parfaite l'artiste aura réuni un choix plus parfait et plus agréable du sujet et de chacune de ses parties, comme je l'ai démontré dans le même chapitre.

Cette règle générale disjonctive produit naturellement, dans la peinture, la division des ouvrages de l'art en ceux qui imitent les objets réels, ou en effet existant dans la nature, et en ceux qui représentent des objets imaginaires, dont les prototypes n'ont d'existence que dans le cerveau des artistes; comme dans la poésie une règle semblable divise les poèmes en *didactiques*, qui ont la vérité pour base; tels que les *Géorgiques* de *Virgile*, la *Nature* de *Lucrèce*, la *Pharsale* de *Lucain*, tous les ouvrages d'*Horace*; et en non *didactiques*, qui roulent sur des fables ou des fictions, comme l'*Enéïde* de *Virgile*, les *Métamorphoses* d'*Ovide*, l'*Odyssée* d'*Homère* et une multitude d'autres poèmes anciens et modernes.

En disant que les prototypes des objets imaginaires n'ont d'existence que dans le cerveau des artistes, je n'entends nullement autoriser ceux-ci à abandonner leurs choix au hasard ou au caprice. Les anciens, surtout les Grecs, nous ont laissé pour leurs êtres, soit fabuleux, soit allégoriques, des modèles judicieusement choisis, adoptés d'une voix unanime par la postérité. C'est parmi eux que le peintre doit chercher les formes de ses êtres imaginaires, tant qu'il peut les y trouver. *César Ripa* a donné le premier un recueil fort utile de figures emblématiques dans son *Iconologia*, imprimée in-4° en 1625, avec beaucoup de figures, à Padoue, en italien; réimprimée en français, augmentée d'une seconde partie, à Paris 1643, in-folio. L'artiste y trouve, non-seulement les formes emblématiques de nos vertus, nos vices, nos affections, nos passions, nos arts, nos sciences, de même que celles des éléments, du temps, des saisons et autres choses semblables, toutes personnifiées d'après les principes des anciens, mais aussi des préceptes fort sages, qui peuvent le guider pour donner des formes convenables à des choses de cette espèce, dont l'antiquité ne nous a point transmis des modèles.

Ces deux *genres* de tableaux, dont le premier, qu'on nomme *naturel,* peut être le résultat de tous les genres, et dont le second, nommé *idéal,* n'a sa place que dans la fable et l'allégorie, sont devenus une source féconde de disputes et d'animosités entre les partisans exclusifs du *genre idéal* et ceux qui sont partisans de l'un comme de l'autre *genre :* ces derniers admirant toute imitation parfaite, tandis que les premiers n'estiment que le seul *idéal.*

Je crois donc faire une chose utile en examinant à fond le sujet de cette controverse, dont je parle si souvent dans le cours de cet ouvrage, pour éviter autant que possible, aux amateurs peu exercés, les embarras et les désagréments nombreux qu'ils ne cessent d'éprouver à ce sujet, par la contradiction perpétuelle entre les leçons qu'ils prennent par les yeux et celles que certains peintres prétendent leur donner par les oreilles ; et, en même temps, pour empêcher les jeunes artistes qui liront cet ouvrage, de tomber dans le découragement et de se désespérer, lorsqu'ils éprouveront l'impossibilité de remplir toutes les conditions que beaucoup de maîtres et la plupart des professeurs prétendent leur imposer touchant l'*idéal.*

Je dirai d'abord que, dans la lutte dont il s'agit, les partisans du *genre idéal* sont les seuls agresseurs. Ils sont peu nombreux à la vérité, mais abondants en prétendus principes et en termes de l'art, et tous défenseurs opiniâtres de leur opinion ; faisant la guerre sans relâche, par leurs discours et par le mépris qu'ils appliquent à tout ce qui ne sent pas la beauté *idéale ;* ne trouvant digne d'aucune attention ce qui n'imite que la vraie nature, quelque parfaite qu'en puisse être l'exécution. Propagandistes zélés, ils veulent forcer tout le monde à ne plus croire sa raison, ni ses yeux, afin de pouvoir penser comme eux. Ils se regardent, en un mot, comme seuls *illuminés,* et envisagent avec mépris, comme *profanes,* tous ceux qui ne partagent pas leur fanatisme exclusif, et qui, se confiant au témoignage intime de leurs yeux, à leur sentiment inné et aux principes *immuables* de l'art, qui sont fondés sur la nature, osent admirer tant d'ouvrages merveilleux dans tous les *genres* où l'*idéal* n'est entré pour rien.

La conduite de ceux qui aiment, indistinctement et sans aucune exclusion, toute imitation fidèle est fort différente. Accoutumés à ne juger les ouvrages de l'art que d'après la jouissance et le plaisir que ceux-ci leur font éprouver, ils admirent, aussi bien que leurs adversaires, les tableaux du *genre idéal*, dès qu'ils y trouvent les qualités que les règles de l'art requièrent pour qu'un tableau soit bon ; et, nonobstant qu'ils comptent parmi eux la presque totalité des connaisseurs, des amateurs et du public en général, au lieu de vouloir faire la loi ou de témoigner du mépris à leurs antagonistes intolérants, qui se réduisent en tout à quelques peintres d'histoire et à quelques antiquaires, ils ne les troublent en rien dans leur amour pour les statues, et pensent que de nos jours *les goûts sont sans réplique,* comme ils l'étaient dès le temps de *Virgile,* qui dit : *trahit sua quemque voluptas.*

Une conduite si différente chez les uns et les autres, prouve déjà suffisamment de quel côté est la raison, quand même on voudrait ne prendre aucun égard à l'incalculable supériorité du nombre. Mais la chose deviendra tout-à-fait évidente par l'examen impartial des arguments sur lesquels chaque parti se fonde.

S'il est vrai de dire que *les goûts sont sans réplique,* il ne l'est pas moins de dire que *l'habitude est sans raison.* Les partisans exclusifs du *genre idéal,* dont ils ont trouvé les premiers modèles dans les ouvrages des sculpteurs et des statuaires anciens, surtout dans ceux des grecs, se sont tellement accoutumés à admirer le genre de beauté et de perfection qui s'y rencontre, ils ont exalté tellement leur imagination pour ce qu'ils nomment le *sublime* dans les statues antiques, qu'ils ont pris l'*habitude* d'y penser exclusivement, comme un amant à sa maîtresse, et qu'ils ont fini par se rendre incapables de goûter les beautés réelles et très-souvent magiques que leur offrent les imitations fidèles de la nature, dont la vérité naïve et séduisante leur devient insipide, n'étant pas *idéale:* comme un aliment bien choisi, mais simple et naturel, quelque agréable qu'il paraisse aux hommes en général, paraîtra fade et insipide à celui dont l'habitude des épices ou des liqueurs fortes a brûlé le palais ; tandis que ces mêmes *exclusifs* ferment les yeux

sur les défauts les plus choquants d'un tableau, dès qu'il est composé et dessiné dans le genre *sublime*, comme je l'ai fait voir plus amplement dans les deuxième et dixième chapitres.

Ceux qui savent se préserver d'un enthousiasme si tyrannique, et qui conservent la faculté de pouvoir aimer tout ce qui est aimable, sentent aussi bien que leurs adversaires intolérants, le mérite et la beauté des meilleures statues et de leurs imitations judicieuses dans les tableaux mais ils n'en sont pas comme eux les idolâtres exclusifs. Au contraire: amis impartiaux de tout ce qui est bon, ennemis de toute prévention et conservant toujours leur sang-froid, ils soutiennent que la nature est assez abondante en beautés réelles, pour que le peintre puisse y faire de bons choix dans tous les genres, sauf pour les êtres qui exigent un prototype imaginaire; ils ajoutent que le grand *Raphaël* lui-même a trouvé le modèle de ses vierges dans de belles paysannes, et *Van Dyck*, depuis son retour d'Italie, l'a emprunté à charmante maîtresse italienne. Ils se plaignent de ce que les *exclusifs* affectent de ne voir que de l'*idéal* dans ce qui n'est vraiment que *beauté de choix*. Ils observent enfin avec beaucoup de raison que, si les Grecs, chez qui, s'il en faut croire l'histoire, on donnait des villes et des provinces entières pour un tableau ou une statue, ne se sont pas bornés aux beautés naturelles et en ont cherché d'imaginaires, c'est qu'ils ont trouvé leur gloire et leur intérêt à flatter l'idolâtrie de leurs concitoyens, en employant toutes les ressources de cet art, si respecté chez eux, pour créer des ouvrages qui, par un caractère imposant sous une forme humaine, pussent rendre vénérables, aux yeux de la multitude, ces dieux et demi-dieux sans nombre que la politique avait su rendre peu-à-peu les objets de ses adorations: c'est que les grands artistes de cette nation, animés par un si puissant motif, sont parvenus à la longue, par des efforts presque surnaturels à trouver des beautés et des perfections, qui caractérisent d'autant mieux quelque chose de divin qu'elles sont plus éloignées de la nature humaine, dans laquelle les Grecs n'en ont pu trouver de modèle, ni chez eux, ni chez aucun autre peuple, comme le prouve évidemment l'angle de cent degrés entre la ligne *horizontale* et la ligne *faciale*, qu'on observe dans les têtes de leurs plus belles statues.

En effet, ces statues tirent en grande partie, de ce profil non naturel, l'espèce de beauté *factice*, au moyen de laquelle elles deviennent aussi propres à la représentation des divinités et des êtres imaginaires plus qu'humains, qu'elles sont peu faites pour représenter fidellement des hommes ou des êtres réels, à l'égard desquels elles ne sont que de belles caricatures, qui ne peuvent que détruire l'illusion par le mensonge. D'où les personnes impartiales concluent que les beautés purement *idéales*, et les imitations de telles statues grecques, sont autant déplacées lorsqu'il s'agit de représenter un événement ordinaire ou un trait historique ou réel, qu'elles peuvent être bien appropriées lorsqu'il faut peindre des objets fabuleux ou des êtres surnaturels, pour lesquels la nature n'offre aucun modèle.

Les partisans *exclusifs* de l'*idéal*, qui ne travaillent tous que dans l'espoir de plaire aux *hommes*, ont donc tort d'annoncer si hautement leur mépris pour les figures vraiment *humaines*. Ils ont tort de tant parler de la *beauté*, sans pouvoir nous dire seulement en quoi elle consiste. Ils ont tort aussi de critiquer tant d'excellents tableaux d'histoire réelle dont les figures au lieu d'idéales et mensongères, sont naturelles et vraies. Ils ont plus grand tort encore de parler avec dédain des merveilles les plus étonnantes de l'art, dès qu'elles n'ont pas l'honneur d'appartenir au *genre* historique. Enfin, ils ne sont en aucune manière excusables de prostituer la dignité d'un art aussi noble qu'est la peinture, en désignant, par le sobriquet d'*ouvriers* et de *manœuvres*, les artistes même les plus distingués, qui se bornent à représenter la nature telle qu'elle est, sans recourir à l'*idéal*, lesquels ils se permettent d'appeler, pour cette seule raison, *imitateurs serviles*.

L'homme impartial, qui n'ignore pas que l'*imitation* est le vrai but et le premier devoir de cet art divin, dont les bonnes productions doivent plaire à tous les yeux, ne peut s'empêcher de rire en voyant les efforts que font les auteurs pour prouver que la peinture, pour être nommée *art*, doit être soumise aux règles de la musique et de la poésie : apparamment parce qu'ils trouvent que, sans cela, une imitation fidèle et magique de la nature réelle, au moyen des couleurs, serait une besogne trop facile. C'est tout comme s'ils préten-

daient, qu'un discours ou une narration ne peuvent intéresser, qu'autant qu'ils seront faits en vers bien poétiques et chantés sur des airs bien agréables.

Lairesse, aussi savant qu'habile artiste, a montré plus de sagesse, en ceci, que la plupart des autres : car, au lieu de vouloir remplir de poètes et de musiciens les ateliers des peintres, cet artiste, qui possédait les trois arts à la fois, prétend au contraire, que *chaque élève doit consulter ses forces et doit s'y tenir.* A quoi il ajoute avec beaucoup de raison, qu'il préfère un bon *Mieris* à un mauvais *Raphaël :* tant il était persuadé qu'un tableau, quel que puisse être son mérite dans d'autres parties de l'art, ne sera jamais *bon,* à moins que l'imitation n'y soit parfaite et qu'il soit *bien rendu.*

Il est très-permis sans doute, et même honorable à un peintre d'histoire, de traiter poétiquement si son génie s'y prête, les sujets qui en sont susceptibles. Mais il ne lui est pas permis, d'ériger sa propre conduite en loi pour les autres ; encore moins, de croire qu'on ne puisse être excellent peintre sans connaître les règles de la musique et de la poésie et de mépriser, sous un si faux prétexte, ceux qui, sans le secours de ces deux arts, possèdent le talent, si rare et si difficile, d'étonner le monde par leurs imitations fidèles et naïves de la nature. La poésie et la musique empruntent tout leur mérite de la pensée, et n'ont rien de commun, ni avec les formes *positives,* ni avec la vérité *magique* et l'illusion, qui jouent un rôle si décisif dans la peinture.

Quant à ce qu'on appelle *le beau* dans les ouvrages de l'art, mot, que les *exclusifs* ont toujours dans la bouche, en attendant qu'ils puissent s'en former une idée distincte dans leur cerveau, tous ceux qui en ont écrit, depuis l'antiquité la plus reculée jusqu'à nos jours, n'ont pu parvenir à en donner une définition intelligible, ni à faire comprendre de quoi il dépend ou en quoi il consiste, nonobstant leurs longs discours cousus de phrases, et vides de sens, et malgré leurs raisonnements métaphysiques pleins d'obscurité, qui ne servent qu'à prouver, qu'ils ignoraient eux-mêmes ce qu'ils ont prétendu enseigner aux autres.

Le savant *Watelet* lui-même, partout ailleurs si clair et si intelligible dans son *Dictionnaire des Arts,* y est devenu indéchiffrable aux articles *beau* et *beauté,* pour avoir entrepris d'expliquer moins mal que les autres le problême du *beau.* Car tout ce que j'y ai pu démêler avec quelque clarté, dans ses longs raisonnements aussi obscurs qu'ennuyeux, c'est que le *beau* doit plaire ; que les *nez* de l'*Apollon* et de l'*Antinoüs* sont *beaux;* que les *cheveux* doivent être dorés, longs et bouclés, et la *bouche* ni trop grande ni trop petite ; enfin que l'*Alcyne* et l'*Olympie,* décrites par l'*Arioste* dans son *Roland furieux,* étaient deux belles femmes. Fallait-il employer cinquante-cinq mortelles pages in-octavo, très-petit caractère, pour ne dire que cela?

Celui qui, entre tous les écrivains, a traité le plus lumineusement ce sujet si embrouillé, est sans contredit feu mon savant ami, le célèbre professeur *Pierre Camper,* qui a approfondi cette matière, avec une sagacité, dont ses connaissances supérieures en tout ce qui tient aux sciences et aux arts pouvaient le rendre seul capable, dans sa savante *Dissertation sur le beau physique;* ouvrage, accompagné de toutes les planches nécessaires pour sa parfaite intelligence, que je crois devoir recommander à tous les artistes qui s'occupent du *genre* historique. Les partisans *exclusifs* de l'*idéal* pourront s'y convaincre que nous ignorons jusqu'ici ce qui constitue proprement le *beau physique* : que nous n'avons aucun *sentiment inné* de cette sorte de *beau,* comme nous en avons un très-distinct du *beau moral*: qu'une proportion fixe entre les parties ne constitue pas la base de la *beauté* dans les hommes et les animaux, non plus que dans l'architecture : que tout ce que nous qualifions de *beau* ne dépend que d'une convenance mutuelle et d'un consentement établi sur l'autorité d'un petit nombre de personnes : que ce que nous trouvons *beau* ne l'est que par suite de notre *habitude:* enfin outre plusieurs autres aphorismes également intéressants sur cette matière qui pourront peut-être les rendre un peu plus circonspects dans leurs décisions sur l'*idéal,* ils y trouveront deux grandes vérités, démontrées au moyen de l'anatomie comparative ; dont l'une est que la *beauté* des têtes antiques dépend en grande partie de ce que la ligne *faciale* y fait un angle de cent degrés avec la ligne *horizon-*

tale: et l'autre, qu'il est constant, que jamais une pareille tête ne s'est rencontrée dans la nature.

Pourquoi donc les maîtres et les professeurs parlent-ils sans cesse de la *beauté idéale* à leurs élèves, au risque de leur faire tourner la tête en leur faisant une loi de ce que, bien loin de pouvoir leur enseigner par des règles et des préceptes, ils sont hors d'état de leur faire comprendre par aucun moyen. Que ne leur prescrivent-ils plutôt de faire, selon que le sujet le permettra, leurs figures aussi correctes, aussi bien proportionnées, aussi belles, aussi gracieuses, aussi intéressantes et aussi parlantes, qu'il sera dans leur pouvoir.

S'il est démontré que rien n'est moins certain que la *beauté;* que chaque nation en a une idée si différente, qu'il semble même que, pour favoriser la multiplication de notre espèce, la providence ait voulu que ce qui est *beau* pour l'un ne le soit pas pour l'autre: pourquoi donc tourmenter les élèves avec une chose si vague, tandis que l'intérêt et leur amour-propre leur approndront de reste, qu'ils doivent plaire par leurs figures comme par toutes les autres parties de leurs tableaux? Tandis encore, qu'ils pourraient employer beaucoup plus utilement le temps si précieux de leur jeunesse à s'affermir dans les parties *positives* de l'art, en attendant que l'habitude de voir et de comparer le moderne et l'antique, appuyée sur les leçons toujours sûres et agréables de la nature, leur fasse connaître peu à peu de quoi ils sont capables, et les conduise sans violence vers le *beau* et le *gracieux,* comme elle y a conduit plus ou moins loin, le *Corrège* et quelques autres.

Au lieu de cela, le ton régnant parmi les professeurs veut, qu'avant toutes choses, l'élève copie et recopie et étudie sans relâche les antiques, pour s'affermir dans le *beau idéal* qu'ils envisagent comme la partie la plus intéressante de l'art, et vis-à-vis laquelle la plupart des autres leur paraissent si peu importantes, qu'ils ont l'air de ne les envisager que comme des accessoires; oubliant qu'une figure, sans beauté idéale et même dessinée sans choix ni correction, peut toujours devenir l'imitation fidelle d'un homme, au moyen d'une couleur vraie et d'un bon clair-obscur, sans lesquels

elle n'imitera jamais qu'une statue, quelqu'*idéale* et bien dessinée qu'elle soit.

Quoique l'élève puisse tirer grand fruit de l'étude des belles statues antiques, pour la noblesse, l'élégance et la *sveltesse* des formes, le coulant et le grâcieux des contours, l'aplomb des positions, la vérité des attitudes et la facilité des mouvements, peut-on sans imprudence exiger de lui, qu'il copie sans cesse les mêmes airs des têtes et les mêmes expressions du petit nombre de bonnes statues antiques qui nous restent? N'est-ce pas l'exposer, par la force de l'habitude, à se répéter de manière que toutes ses figures ne seront que frères et sœurs; à préférer tellement le *beau* au *vrai*, qu'un porte-faix, dans ses tableaux, devra se fâcher sans pouvoir se mettre en colère, et qu'un bourreau y deviendra majestueux comme *Jupiter*, ou beau comme *Apollon?*

Les partisans *exclusifs* de l'*idéal* devraient penser au moins, que la vraisemblance, si indispensable à tout tableau, exige impérieusement une grande variété dans les airs des têtes comme dans tout le reste; qu'elle exige aussi des expressions conformes à l'état des personnes; surtout, qu'elle s'oppose à ce qu'on donne, à un être réel, une beauté *factice* plus qu'humaine, dont la nature ne peut fournir aucun modèle.

Les professeurs, qui se sont accoutumés à envisager *l'art de la peinture* et sa *partie historique* comme deux choses à-peu-près *synonymes*, parce qu'ils sont peintres d'histoire eux-mêmes, devraient ne pas tant négliger, pour ce seul *genre*, tous les autres *genres* si intéressants de la peinture. Il est vrai, que ceux-ci en général peuvent se passer des beautés antiques, dont les autres font leurs délices, et ont besoin en revanche d'une grande habitude du dessin d'après nature et d'une connaissance parfaite du coloris et des parties qui en dépendent, science si prépondérante dans la peinture, dont *Lairesse*, *Cochin*, et d'autres écrivains *artistes* avouent sans détour les difficultés incroyables, que j'ai moi-même démontrées dans mon deuxième chapitre, mais dont on s'occupe si peu, dans les écoles, qu'on croirait que celles-ci ne sontdestiné es qu'à enseigner la seule partie *idéale* de la peinture et le seul *genre* historique.

Amateur impartial de l'art et de toutes ses productions qui peuvent me séduire par une imitation parfaite, je voudrais que ceux qui se permettent de mépriser les autres *genres* pour le seul *historique*, apparemment parce qu'ils trouvent ces *genres* trop faciles, je voudrais, dis-je, que ceux-là, pour éviter le reproche de partialité et d'impuissance, appuyassent leur opinion par quelqu'essai de leur façon dans l'un ou l'autre de ces *genres*, qu'ils se plaisent à appeler *subalternes*, et dans lesquels ils ne peuvent plus invoquer le secours des antiques. La réussite, bonne ou mauvaise, d'un tel essai, pourrait servir à les convaincre eux-mêmes, ainsi que le public, si leur mépris était fondé ou non. Ils ne feront en ceci qu'imiter l'exemple du grand *Rubens*, qui, trop sage pour dédaigner aucun *genre*, s'est couvert de gloire, en nous laissant des preuves qu'il excellait dans tous, et qu'il n'en croyait aucun indigne d'occuper son inimitable pinceau.

Lairesse, il est vrai, quoique peintre d'*histoire* et partisan raisonnable du *genre idéal*, a fait l'aveu sincère, qu'aucun *genre* de la peinture n'offre des sujets plus agréables pour un tableau que celui du paysage. Mais *Rubens* a été bien plus loin, en prouvant par le fait même, dans sa *Chasse au Sanglier*, à petites figures, qui orne la galerie de Dresde, que ce *genre* peut devenir sublime et étonnant entre les mains d'un homme habile. Car je ne crains pas de dire que cet admirable tableau m'a fait une impression si profonde, qu'il est toujours présent à mon esprit, où il tient constamment sa place à côté du très-petit nombre des véritables merveilles de l'art, qui m'ont assez frappé pour cela parmi les tableaux innombrables que j'ai vus depuis une quarantaine d'années.

Si quelques peintres d'histoire, parmi les modernes, s'arrogent le droit de vilipender l'opinion publique et le sentiment des connaisseurs, en méprisant tant de bijoux de l'art qui, sans être du *genre historique*, ont toujours fait et feront toujours les délices des amateurs, j'ose espérer qu'ils deviendront plus modestes en apprenant que ces mêmes *Grecs* et *Romains* anciens, qui sont leur unique oracle, n'aimaient pas moins que nous le faisons aujourd'hui, ces *genres* de tableaux si séduisants, et les payaient souvent beaucoup plus cher que les compositions historiques.

Non-seulement ces tableaux dominaient entre ceux qu'on a trouvés dans les fouilles d'*Herculanum*, preuve évidente de la prédilection que leur accordaient les anciens Romains qui ont habité cette ville avant qu'elle fut ensevelie par le Vésuve; mais il est notoire aussi que les peintres les plus célèbres parmi les Grecs, tels que *Zeuxis* et *Parrhasius* se faisaient gloire de leur réussite dans la représentation des choses inanimées, qui néanmoins forment le dernier degré de ce que beaucoup de peintres modernes affectent de nommer par mépris *peinture de genre*.

Bien plus, en parlant de *Pyreicus*, peintre grec, *Pline* assure « que peu d'artistes méritaient de lui être préférés ; qu'il peignait, » en petit, des boutiques de barbiers et de cordonniers, des ânes, » des légumes et autres choses semblables, » que nos *exclusifs* d'aujourd'hui appellent *des bambochades*.

Pline ajoute « que ces ouvrages faisaient le plus grand plaisir, et » qu'ils étaient payés plus cher que les nobles et grandes produc- » tions de beaucoup d'autres ; et qu'il ne s'est nullement dégradé » en choisissant des sujets bas, puisqu'il s'est acquis un grand nom, » nonobstant l'humilité de ses sujets. »

Ce goût si décidé des anciens, dont parle *Pline*, n'est pas moins prononcé chez les modernes. Une prédilection si générale et si constante, pour ce *genre* de tableaux, devrait rendre plus sages et plus circonspects ceux qui ont tenté en vain jusqu'ici d'en ternir le mérite par le plat sobriquet de *bambochades*, lequel, malgré tous leurs efforts, se trouve converti aujourd'hui en un titre honorable par l'opinion publique.

Quelque digne d'éloges que soit, dans le *genre* sérieux et pathétique, une tragédie bien composée, jamais ses partisans les plus outrés n'ont eu la manie de vouloir interdire, pour elle, ou de blâmer les comédies bien faites dans le *genre* gai et amusant. Personne ne s'avisera de pousser la folie au point de bannir des bibliothèques les ouvrages d'esprit ou d'agrément, pour n'y laisser que ceux d'histoire. Comment se trouve-t-il donc des gens assez présomptueux pour oser mépriser et pour vouloir proscrire tant de *genres* de

tableaux agréables et divertissants, en faveur des seuls ouvrages du *genre* historique, toujours sérieux, souvent tristes, quelquefois effrayants ?

On aurait peine à croire pareille extravagance, si plus d'un livre n'en faisait foi. Méprisant trop les autres, je citerai le seul *grand Lexique des artistes,* volume in-folio fort répandu en Allemagne et consulté par tous les amateurs, auxquels il y tient lieu de code, où l'auteur, quoique d'ailleurs fort respectable à beaucoup d'égards, n'a pas craint de dire de *Pierre Van Laar,* surnommé *Bamboche* en Italie pour sa difformité, « les tableaux de ce maître ont d'abord » trouvé des amateurs, par conséquent aussi des imitateurs, qui se » sont perpétués depuis, mais *qui ont fait plus de mal que de* » *bien à l'art;* car, quoi qu'on dise en leur faveur, ce ne sont que » de *pures bagatelles* qui n'exigent qu'un génie médiocre, là où les » sujets historiques sont sans comparaison plus importants et ne » peuvent être exécutés que par les génies *les plus sublimes.* »

Sans vouloir m'appesantir sur le projet absurde de ne confier le pinceau qu'aux génies *les plus sublimes*, dont l'espèce est si rare sur notre globe, et dont on peut tirer, quand il s'en trouve, un tout autre parti ; sans m'amuser à l'analyse d'une assertion si étrange, dont mille endroits de mon ouvrage prouvent la fausseté, je me bornerai à dire, pour toute réponse, à cet auteur et à tous ceux qui se permettent de manifester de vive voix ou par écrit un pareil paradoxe, que, si les hommes s'occupent utilement à lire des livres d'histoire, ils lisent également avec fruit mille ouvrages d'un autre *genre ;* que s'ils trouvent de la jouissance dans une bonne tragédie, ils ne courent pas moins avec empressement aux comédies dont les sujets sont pris dans la vie ordinaire et parmi les classes communes des hommes ; que chacun se plaît à voir un beau jardin, une belle campagne, un beau palais, une belle église et tout ce que l'on nomme *beau ;* que les travaux et les amusements champêtres, les plaisirs mêmes bruyants des villes, les chasses, les pêches, les parterres avec leurs fleurs, les arbres avec leurs fruits, les prés et leurs troupeaux, les richesses des plaines, les montagnes et leurs forêts, les fontaines, les fleuves, la vaste mer, ses flots impétueux, en un

mot, les merveilles sans nombre de la nature et de l'art, nous offrent tour-à-tour, en les voyant dans leur réalité, des sujets d'amusement et de jouissance dont nous aimons la contemplation, et sans la variété desquels notre vie ne serait que monotone et insipide ; tandis qu'en flattant l'œil et en charmant le cœur ou l'esprit, ils dissipent notre ennui, calment notre chagrin, et nous font chérir notre existence.

D'où je conclus sans hésiter qu'il faut être plus que hardi pour traiter de *pures bagatelles* les ouvrages d'un peintre habile, qui renouvelle nos plaisirs en représentant tout cela avec une vérité magique, par un talent, sans doute fort difficile à acquérir, puisque si peu d'artistes y ont atteint la perfection requise.

Avant de terminer ce chapitre, l'intérêt des amateurs novices et des jeunes artistes, m'oblige à jeter un coup-d'œil sur *Mengs*, qui, dans ses ouvrages sur la peinture, vient de pousser les choses plus loin qu'aucun des autres *exclusifs*, en prétendant faire dominer l'*idéal*, non-seulement dans tout ce qui se tient à la composition et au dessin, mais aussi dans le coloris et le clair-obscur. C'est-à-dire que, du train dont il va, il est permis de craindre que le fanatisme *idéal* ne laissera bientôt plus rien de *positif*, dans un art tout fondé sur la *nature*.

Malheur aux jeunes artistes qui liront ses ouvrages si, contre mon attente, ils parviennent à débrouiller son style obscur métaphysique. Tout les y découragera, tout les y désespérera. Ils y apprendront que, pour parvenir à être peintre, il y a tant de difficultés à vaincre, tant d'obstacles à surmonter, tant de règles à observer qui leur paraitront impraticables, qu'ils finiront probablement par abandonner une entreprise qui leur semblera si supérieure à leurs forces ; surtout, lorsqu'ils y liront les noms de tant d'artistes célèbres, que *Mengs* assure y avoir échoué ; lorsqu'ils y verront que le *Poussin* même, dont il reconnait néanmoins le talent supérieur pour l'*idéal*, n'a pu obtenir grâce à ses yeux, sous prétexte, qu'il n'a peint que des ébauches, ou tout au plus des esquisses, et qu'il n'a su agrandir son style, ni raisonner ses ouvrages comme les grands peintres italiens, Enfin, lorsqu'ils y trouveront l'admirable *Le*

Sueur placé derrière *Le Brun*, et rangé sur une même ligne avec *Mignard* et *Bourdon*.

Tout homme sensé conviendra sans doute, qu'un jeune artiste devrait être plus que *confiant*, si les louanges, la plupart restreintes, que *Mengs* accorde à un très-petit nombre d'artistes, pouvaient soutenir son espoir, et l'empêcher d'être découragé par la chûte peu croyable de tant de grands hommes, que les principes outrés de cet auteur condamnent en masse ou en détail.

Le chevalier *d'Azara*, cet ami zélé de *Mengs* qu'il n'a pas craint d'élever fort au-dessus de *Raphaël* et d'égaler à *Appelles* même, se plaint donc à tort de l'essaim de critiques que les ouvrages de son ami ont produits. L'échantillon qu'il en cite, tiré des anecdotes que M. *Cumberland* a publiées, en deux volumes in-12°, sur les tableaux des peintres les plus éminents que possède l'Espagne, paraît d'ailleurs fournir une preuve qu'il n'est nullement impossible que ces critiques soient bien fondées.

En effet, M. *d'Azara* avoue que ce voyageur, indigné de la façon dont *Mengs* s'est exprimé sur *Rubens*, a fait la comparaison entre ces deux artistes fondée sur les ouvrages de l'un et de l'autre qui se voient au palais à Madrid : comparaison, fort peu honorable, pour *Mengs* : car M. *Cumberland* y dit entre autres « que les amateurs an-
» glais verront avec indignation combien les décrets dogmatiques
» de *Mengs* sont peu fondés. » Après quoi il fait la critique de *la*
» *Nativité*, tableau si fameux entre ceux de ce peintre ; puis il con-
» tinue par dire, que *Mengs* ne sait donner ni un caractère de vie,
» ni un caractère de mort à ses figures : qu'il ignore également l'art
» d'inspirer la terreur, et de réveiller les passions : que ses compo-
» sitions n'annoncent ni feu ni imagination ; et qu'en cherchant à
» éviter chaque défaut en particulier, il est tombé dans tous en gé-
» néral : que son pinceau est aussi timide que servile : qu'il n'a pas
» ces élans qui caractérisent le maître : que ses beautés n'é-
» chauffent pas l'imagination, et que ses sujets tristes n'excitent point
» la pitié : que son ange, saluant *Marie*, est sans agilité dans son
» vol, et sans grâce dans son action : enfin que, quoique *Mengs*
» ait condamné, d'un ton d'oracle, *Rubens* au vil rang de *copiste*

» *hollandais*, il était néanmoins aussi peu en état de peindre
» *l'Adoration des rois* de *Rubens*, qui est au même palais, que
» *de créer l'étoile qui servit de guide aux mages.* »

Cette critique ainsi que celle que fait ensuite le même M. *Cumberland* du *Christ mort*, peint par *Mengs*, en le comparant au au même sujet peint par *Rubens*, rabaissent si fort le premier au-dessous du rang suprême entre tous les peintres du monde, auquel M. *d'Azara* a prétendu l'élever, que je crois que la prudence eût dû empêcher celui-ci de la rendre publique à la suite des ouvrages de son ami ; surtout parce qu'il n'y fait aucune réponse qui puisse sauver la réputation de *Mengs* et contrebalancer les observations de son censeur. Il est vrai que M. *d'Azara* nomme la critique de M. *Cumberland, un délire, des incartades, des sarcasmes :* qu'il titre d'*élégant* cet observateur anglais : qu'il lui reproche une négociation *politique* infructueuse en Espagne, etc. ; mais tout cela ne prouve pas précisément que M. *Cumberland* ait tort, ni que M. *d'Azara* ait eu raison d'exalter si prodigieusement son ami *Mengs*, pour le laisser ensuite précipiter si bas.

Quant à moi, j'avouerai franchement qu'après avoir lu les éloges magnifiques que *Winckelmann* donne à son ami *Mengs*, j'ai d'abord conçu la plus haute opinion des talents de cet artiste, jusqu'à ce qu'ayant appris que *Winckelmann* n'avait que des connaissances très-superficielles dans les tableaux, aussi bien que dans les antiques, j'ai été forcé de suspendre mon jugement. Mais ayant lu ensuite les ouvrages de *Mengs* publiés par M. *d'Azara*, les éloges que celui-ci prodigue à son ami m'ont fait espérer de rechef de trouver au moins un second *Raphaël* dans *Mengs*.

Rempli de cette idée, j'ai été singulièrement trompé dans mon attente lorsque, dans l'année 1795 et les suivantes, j'ai eu l'occasion de voir, et de revoir nombre de fois, ses ouvrages à Dresde, à Vienne et ailleurs. J'ai eu beau étudier et réfléchir, chaque examen nouveau me les a fait trouver moins dignes d'être comparés à ceux de *Raphaël*, même à ceux seulement que j'avais sous les yeux dans les galeries de Vienne et de Dresde.

Bien plus : j'y ai cherché en vain la jouissance que je m'étais promise de ces beautés *idéales* dans la composition, le dessin, le coloris et le clair-obscur, dont *Mengs* parle si souvent et si ennuyeusement dans ses ouvrages. Pour le dessin même, au lieu de ce beau choix antique *idéal* tant vanté par ce maître, je n'ai trouvé que le portrait de sa femme dans la *sainte Vierge,* que possède de lui la galerie impériale à Vienne. En un mot, bien éloigné de trouver la critique de M. *Cumberland* mal fondée, j'ai vu, qu'il ne s'était attaché dans ses remarques, qu'à ce qui tient à la composition et au dessin, et qu'il avait négligé de parler de ce qui appartient au coloris sur lequel il y aurait plus d'une chose à dire : surtout, qu'il est plutôt éclatant que vigoureux, et qu'il n'est pas seulement léché mais même trop émaillé.

D'ailleurs son immense tableau de *l'Ascension,* qui mesure trente-trois pieds, et qu'on voit au maître-autel de l'église de la cour à Dresde, présente un *Christ* en l'air, qui parait descendre au lieu de remonter tant il a de pesanteur, et un groupe de personnages, qui entourent le tombeau dans une obscurité désagréable, nonobstant la gloire, dont le *Christ* est environné et dont la lumière éblouissante devrait les éclairer.

Quelle différence, entre cela, et la séduisante *Madeleine,* grandeur naturelle, qui orne la galerie de Dresde, et qui fait tant d'honneur à *Pompée Battoni,* cet élève de la nature, contemporain de *Mengs,* dont on parle si peu. Quelle différence aussi, pour l'effet et la vérité magique, entre les ouvrages si vantés de *Mengs* et les délicieux petits tableaux de choix de son modeste compatriote *Dietrici!* Mais ces deux-ci, qui n'ont eu ni *Winckelmann,* ni *d'Azara* pour prôneurs pendant leur vie, sont et seront prônés par la postérité impartiale après leur mort.

CHAPITRE X.

Des causes de la supériorité des tableaux des XVIe et XVIIe siècles sur ceux du siècle passé.

Il n'est rien de plus douloureux pour tout véritable amateur de l'art, que de voir l'inutilité des efforts que ne cessent de faire les artistes modernes, si nombreux, pour ramener la peinture au point de perfection où l'avaient porté ceux des seizième et dix-septième siècles. Les ouvrages immortels de ceux-ci ont la plupart une telle vérité dans l'imitation, une telle magie dans l'illusion, et un attrait si puissant dans l'effet, qu'ils forcent l'admiration de tout spectateur, pour peu qu'il soit capable de goûter les vraies beautés de l'art ; tandis que le plus grand nombre des tableaux modernes sont sans vérité, sans illusion, sans magie, et surtout sans transparence, sans clair-obscur et sans effet ; ils *sentent* d'ailleurs très-souvent *la palette* par la crudité et le manque d'harmonie des couleurs, et ils ont l'air d'avoir buté plutôt à prouver le talent de l'artiste pour le dessin, la composition et le choix du sujet, que pour l'imitation fidèle de la nature. Tous ces défauts

n'empêchent pas néanmoins les auteurs de tels ouvrages, de se croire dignes des éloges que leur prodiguent l'ignorance et l'amitié, et de confirmer ainsi le proverbe des Athéniens, qui disaient que *rien n'est plus présomptueux, ni plus satisfait de soi-même qu'un mauvais peintre.*

Je ne me rappelle que trop que, pendant le long espace de temps où, faute de secours je suis resté novice, la plupart des peintres que je fréquentais ne cessaient de me répéter que l'action lente du temps avait seule donné aux tableaux anciens ce mérite, cette force et cette magie qui les rendent si supérieurs aux modernes, et que ceux-ci ne pouvaient manquer de devenir plus beaux d'année en année, et finiraient par égaler tout-à-fait la perfection des anciens. Pour donner plus de poids à leurs promesses, ils les appuyaient toujours, sur l'assertion aussi fausse qu'elle est communément employée, qu'*il faut qu'un peintre soit mort pour qu'on recherche ses ouvrages.*

Séduit par de si belles espérances, je me rendis à leurs raisons, comme font presque toujours les commençants, et je m'estimai fort heureux de pouvoir obtenir, à un prix raisonnable, quelque tableau de leur main. Mais, à mesure que j'avançai en connaissances, je ne pus manquer de me convaincre combien leurs promesses étaient illusoires et leurs assertions mal fondées. Au lieu de voir renchérir leurs ouvrages avec le temps, je les vis passer dans les ventes publiques à des prix infiniment moindres que ceux qu'ils s'en étaient fait payer eux-mêmes. J'observai même souvent que le temps, au lieu de les rendre meilleurs conformément à mes espérances, n'avait fait au contraire que les rendre plus mauvais.

Ces observations, jointes aux aveux sincères de quelques artistes mieux instruits ou de meilleure foi, qui déclaraient sans détour leur incapacité d'égaler les anciens, dont ils prétendaient que les couleurs sont perdues, m'engagèrent enfin à rechercher de quoi pouvait dépendre cette infériorité si décidée et si constante des modernes, qui attestait la chûte effrayante qu'avait éprouvée ce bel art, dont elle m'eût fait craindre la ruine totale, et me l'eût presque fait ranger parmi les arts perdus, si les excellents ouvrages de *Dietrici,*

les tableaux séduisants de *Pompée Bationi*, les têtes de *Denner*, d'une vérité si frappante quoique souvent trop minutieuse, et les bons ouvrages d'un petit nombre d'artistes vivants, n'eussent pas soutenu mon espoir ; surtout, si une assez grande quantité de copies faites avec succès, d'après de bons originaux anciens de l'école hollandaise, par des peintres qui de leur chef ne produisaient que des choses dignes du plus grand mépris, ne m'eussent convaincu, par leur réussite, que les modernes n'imitaient si mal la nature, dans leurs originaux, que par le manque d'aptitude ou d'habitude de la bien voir et concevoir ; mais que, pouvant la rendre avec fidélité, lorsqu'elle se prêtait à leur faiblesse dans de bonnes copies faites après elle, ils donnaient au moins la preuve certaine que l'art n'est pas encore perdu.

Poussant toujours plus loin mes recherches, je me convainquis que les couleurs dont se servaient les anciens, ne sont nullement perdues ; que jamais ceux-ci n'ont fait un secret de celles qu'ils employaient, et que les meilleurs coloristes vénitiens, tels que *le Giorgion* et *le Titien*, sans fabriquer ni chercher au loin leurs couleurs, les prenaient tout uniment dans les boutiques à Venise. Je me convainquis encore, que le défaut régnant parmi les modernes était de peindre de pratique sans consulter, comme ils devraient, la nature pour l'imiter dans ses couleurs. Aussi, trouvai-je qu'en général les peintres de portraits et ceux des objets inanimés, forcés à ne travailler que sur la nature même, réussissaient moins mal que tous les autres artistes modernes.

Enfin, ayant comparé long-temps la conduite des anciens avec celle des modernes, et les ouvrages des uns avec ceux des autres, en les soumettant chaque fois, dans mon esprit, à l'épreuve des objets naturels qui y étaient représentés, je suis parvenu de proche en proche, à obtenir la certitude, que *le coloris et son ignorance* sont la cause principale, pour ne pas dire unique, qui met les artistes du XVIIIe siècle si fort au-dessous de ceux des deux siècles précédents.

Ayant fait cette découverte, il ne me restait plus, afin de la rendre plus utile, qu'à découvrir la cause occasionnelle de l'impor-

tance que les anciens mettaient au coloris et de l'indifférence que lui témoignent les modernes. Car je n'étais nullement d'humeur d'attribuer la supériorité des premiers, comme on le fait généralement à l'influence physique du siècle où ils ont eu le bonheur de naître. Défaite, d'autant plus absurbe selon moi, qu'en faisant la honte et le désespoir en même temps que l'excuse des peintres présens et à venir, si elle était fondée, elle ne pourrait que contribuer à fixer l'art pour longtemps dans l'état de médiocrité, où nous le voyons aujourd'hui.

La chose, qui me frappa la première dans cette recherche fut que, depuis l'époque où la perspective aërienne a été reconnue, aucun peintre de quelqu'école qu'il fût parmi les anciens, ceux-là seuls exceptés qui ont adopté le goût de l'école romaine, n'a eu un coloris qu'on puisse appeler absolument mauvais. Preuve convaincante du soin et de l'importance qu'ils mettaient tous à cette partie décisive de la peinture. Aussi ai-je toujours cherché en vain un tableau de ces temps-là, qui fut entièrement dépourvu de toute espèce de mérite du côté du coloris, comme on en trouve tant, sans les chercher, parmi ceux du siècle passé.

La seconde remarque que je fis, est qu'à la vérité la mode d'aller en Italie a régné parmi les peintres anciens comme parmi les modernes ; mais avec cette différence, bien remarquable, que la plupart de ces derniers se hâtent d'y courir pour apprendre leur art, dont à peine ils se sont donné le temps d'effleurer les principes avant leur départ : tandis que les premiers n'y allaient en général, qu'après s'être affermis chez eux dans la théorie et la pratique, et n'arrivaient en Italie qu'avec une réputation déjà faite, dans la vue de se donner plus de considération par ce voyage, ou d'acquérir encore, par ce moyen, plus de perfection s'il était possible. Les nombreux portraits des peintres de cette espèce, faits par eux-mêmes, qu'on voit à Florence, et que les grands-ducs ont taché d'en obtenir en les comblant de caresses et de bienfaits à leur passage attestent, par leur mérite reconnu, la vérité de cette remarque.

Le résultat, d'une conduite si différente, est, qu'arrivés à Rome, après avoir traversé l'Italie le plus rapidement qu'ils ont pu, les mo-

dernes y reçoivent et s'approprient tous les principes et toutes les idées qu'on cherche à leur donner, et, qui les frappent d'autant plus vivement, qu'ils n'ont pas encore les moyens de comparaison qu'ils auraient dû puiser dans l'expérience et l'observation. Tandis que les anciens, affermis dans leurs principes par la pratique et l'étude constante de la nature, étaient incapables de se laisser éblouir, jugeait tout impartialement, et n'en retenaient que ce qui pouvait leur convenir. D'ailleurs n'allant pas en Italie pour n'y voir que la seule ville de Rome, comme font la plupart des modernes, ils s'y arrêtaient dans chaque endroit où ils trouvaient des tableaux dignes d'être étudiés, cherchant ainsi les occasions de s'instruire dans tous les lieux et toutes les écoles où ils pouvaient les rencontrer.

Les exceptions à cette règle générale de n'aller en Italie que pour s'y perfectionner, et non pour y apprendre les principes de l'art, sont si peu nombreuses parmi les peintres anciens, qu'elles ne mériteraient pas que je m'y arrêtasse, si elles ne me présentaient pas dans le *Poussin* et *Claude le Lorrain*, deux exemples fameux, qui jettent trop de jour sur cette matière, pour que je puisse les passer sous silence.

De ces deux hommes vraiment grands, mais qui ne sont redevables en rien à leur patrie sinon d'y avoir vu le jour, le premier partit pour l'Italie à l'âge de trente ans, n'ayant jusque là rien appris de bon chez les maîtres qui l'avaient enseigné en France, mais ayant la tête remplie des études particulières qu'il avait faites, par goût sur les figures en plâtre et sur les gravures de *Raphaël* et de *Jules le Romain*. Arrivé en Italie, il commença par s'appliquer de nouveau aux principes de son art. Il eut même le bon esprit d'étudier le *Titien* pour le coloris ; aussi ses tableaux de ce temps-là, c'est-à-dire ceux qu'il a peints les premiers, sont-ils beaucoup mieux coloriés que ses autres ouvrages. Mais ensuite, trop ébloui par les expressions du *Dominiquin*, dont il fréquenta l'école, et par les statues antiques, il eut le malheur de négliger le coloris, craignant de ne pas pouvoir suffire en même temps, à cette partie intéressante de l'art et à celles dont il était devenu enthousiaste au point qu'on peut nommer chaque statue qui lui a servi de modèle dans ses ouvrages.

Par cette conduite pusillanime et peu judicieuse, j'ose dire, sans craindre un démenti fondé, que, quoique le ton régnant à Paris prétende à peu près que le nom seul de *Poussin* dispense d'examiner l'ouvrage, il est devenu aussi mauvais coloriste qu'il a été grand et savant dessinateur. Je pourrais citer un bon nombre de ses ouvrages à l'appui de mon opinion, si la plupart de ceux, que possède le *Musée* à Paris, n'en fournissaient pas des preuves assez parlantes quand même on leur ferait grace de trop sentir la pierre, du trop d'uniformité dans les airs de tête et les expressions, du trop peu de contraste dans les positions, et des plis trop nombreux dans les draperies.

De son côté, *Claude le Lorrain* est parvenu au comble de la gloire, en suivant une route toujours constante et toute opposée à celle du célèbre *Poussin*. Car, arrivé garçon pâtissier à Rome, son heureuse étoile l'y fit manquer d'ouvrage dans son métier, et le fit entrer au service d'*Augustin Tasso*, bon paysagiste de ce temps-là. Ici l'occasion et son goût naturel le rendirent peintre de paysages, et son génie lui fit adopter la nature même pour son seul guide. Celle-ci le récompensa si largement du choix sage, qu'il avait fait en la prenant pour modèle, qu'elle lui fit produire ces merveilleux chefs-d'œuvre auxquels les plus grands connaisseurs rendent encore aujourd'hui le juste tribut d'admiration qui leur est du, et qui maintiennent chez eux une haute idée de sa capacité ; quelque choqués qu'ils puissent être de la noirceur insupportable qui règne dans beaucoup de ses ouvrages, dans lesquels il parait avoir travaillé de pratique et sans consulter la nature : quelque peu satisfaits qu'ils soient aussi des fautes, qu'il a souvent commises, dans les couleurs locales des objets éloignés et dans la perspective aërienne, ainsi que dans ses nuages, lorsqu'il les a fait moutonner trop ridiculement. Le seul *Musée* à Paris fournit des exemples suffisants de ces différents défauts, dans les tableaux qu'il possède de cet artiste si renommé.

Enfin la troisième est la plus importante observation que je fis, en poussant toujours plus loin mes recherches sur la chûte étonnante de la peinture, c'est que le bon coloris, si généralement suivi chez les anciens, peut en avoir fourni lui-même l'occasion in-

nocente ; par cela même, qu'étant devenu une qualité commune à presque tous les peintres, ils crurent ne pouvoir plus y trouver de quoi se tirer de la foule, et que cherchant en conséquence d'autres moyens pour se donner de la distinction, dans un moment où l'abonbance des bons tableaux rendait les amateurs plus difficiles à contenter, ils ont commencé à négliger peu à peu le coloris, à mesure qu'ils ont porté leur attention vers une autre partie de l'art, qui était devenue le but sur lequel ils fondaient leur nouvel espoir de se distinguer dans la peinture.

C'est à la conduite que leur a inspiré leur ambition mal raisonnée, qu'on peut avec raison appliquer l'espèce d'axiôme qui dit : que *le mieux est le plus grand ennemi du bien :* puisqu'il est vrai de dire, qu'ils n'ont cessé d'être *bons* que pour avoir voulu être *meilleurs*. Car, le coloris une fois mis de côté comme trop vulgaire, ils n'ont pu tourner leurs vues sur aucune autre partie, pour peu qu'elle fût susceptible à leurs yeux de pécher aussi par le défaut d'être trop commune. Il était donc tout naturel que le mérite éminent de *Raphaël* et de ses meilleurs disciples, dans le dessin et les parties qui en dépendent, déterminât leur choix, et les attirât d'autant plus puissamment, qu'ils ne pouvaient qu'être tentés par les honneurs et les récompenses, dont les papes, les cardinaux et tous les grands avaient comblé cet homme célèbre, si digne de porter le titre de *Prince des dessinateurs*.

La résolution une fois prise, de se tirer de la foule en parvenant à se distinguer par le même chemin qui avait conduit *Raphaël* au plus haut point de gloire, toutes les vues ont dû se tourner vers le dessin, les airs des têtes, l'expression et les attitudes; et elles ont dû se détourner en proportion du coloris et de toutes ses parties. L'exemple, toujours contagieux, a entraîné la plupart des artistes ; jusqu'à ce qu'enfin, à force de courir après *Raphaël* sans pouvoir jamais l'atteindre, on ait fini par perdre le coloris, qu'on avait si bien atteint ; et cette perte, à son tour, a entraîné après elle la chûte de la peinture.

Tout ceci bien pesé, on peut douter avec raison, si le grand talent *Raphaël* n'a pas eu des suites plus funestes qu'avantageuses

pour l'art et pour les artistes, qui, occupés tout entiers du seul désir de l'égaler en marchant sur ses pas, ont négligé toute autre étude pour celle du dessin et de l'antique, des grâces et de la noblesse, enfin de la perfection et des beautés *idéales*.

Autant l'enthousiasme exclusif pour ces belles parties pouvait devenir favorable au dessinateur, et, par conséquent, au graveur et au statuaire, autant il a dû être pernicieux pour le peintre. De là vient, qu'en comparant les ouvrages des artistes modernes, en ces trois différents genres, avec les productions des seizième et dix-septième siècles, on ne peut s'empêcher d'observer, combien de traces des bons modèles de ces temps-là la gravure et la sculpture modernes ont su conserver dans leurs ouvrages, et combien peu, au contraire, la peinture en a conservé, dans les siens, depuis sa chûte étonnammment rapide.

Vous Rome, et vos antiques, êtes à mes yeux la cause de cette indifférence, si peu honorable pour la peinture moderne! Vous seuls me donnez de quoi résoudre un problême, qui depuis si longtemps fait la surprise et les regrets de l'Europe entière! Vous seuls m'offrez, pour cette étrange énigme, le vrai mot!..... *Antique et dessin: dessin et antique:* sont tout ce que l'on voit, que l'on entend, que l'on loue, tout ce que l'on enseigne et que l'on apprend chez vous; où tout le monde, petit ou grand, ignorant ou savant en parle et s'en occupe du matin jusqu'au soir, et où tout jeune artiste est entraîné nécessairement par l'enthousiasme exclusif qui domine tous vos habitants. Faut-il donc s'étonner si ceux qui ont séjourné quelque temps dans vos murs, n'en rapportent qu'une tête farcie d'antiques et de dessin; vos conseils dangereux leur ayant fermé les yeux sur le mérite de toutes les autres parties de l'art?

Heureusement, pour ceux qui se destinent à l'architecture, à la gravure, ainsi qu'à la sculpture et à l'art statuaire, le dessin et les antiques sont justement ce qu'il leur faut, pour parvenir à un succès complet dans la pratique. Mais, par malheur, il en est tout autrement pour ceux qui se consacrent à la peinture; où les antiques et leur imitation ne peuvent devenir quelque chose, dans la pratique, qu'au moyen du coloris; science si compliquée, si difficile à bien

apprendre, et mille fois plus difficile encore à bien exécuter. Science, où le grand *Poussin* lui-même n'a pas osé espérer de réussir sans nuire, par ce talent de plus, à celui qu'il possédait pour la perfection *idéale,* où il mettait toute sa gloire.

Faut-il donc s'étonner que tant d'autres artistes, qui ne le valent pas, doivent négliger le coloris, pour donner plus de temps à l'*idéal* et à l'antique, dès que ceux-ci sont devenus le principal objet de leurs études? Surtout lorsqu'on considère, que les plus excellents dessinateurs eux-mêmes, tels que *Jules le Romain, Polydore, le Parmesan* et *Baptiste Franco,* ont perdu dans leurs tableaux, cet esprit, cette vivacité, cette délicatesse et cette franchise, qu'on admire dans leurs dessins; tant ils se sont trouvés embarrassés quand il s'est agi d'y ajouter les couleurs convenables, pour avoir négligé l'étude si nécessaire du coloris.

Voilà donc les véritables causes qui, selon moi, trompent depuis si long-temps l'espoir de toute l'Europe, lorsqu'elle ne cesse de désirer en vain, de voir réparer la perte journalière qu'elle fait des ouvrages anciens, par les travaux continuels des artistes modernes. Voilà aussi les raisons qui expliquent pourquoi, si elle voit reparaître, par-ci par-là, quelques vestiges du mérite, qui était anciennement si commun, ce sont ceux-là seulement qui les lui donnent, dant les soins principaux ont été tournés vers le coloris.

Tout observateur impartial remarquera, comme moi, que ces coloristes se réduisent justement à ceux qui, parmi les peintres modernes, ont eu le bonheur d'échapper à la contagion générale, parce que le genre auquel ils se sont attachés les a empêchés de courir à Rome pour y voir le dessin sur son trône, et qu'ils se sont rendus sagement les disciples assidus et zélés de la nature même, qu'ils trouvent partout prête à les instruire, ou au moins à ceux qui ayant été en Italie, ont su s'y garder contre toute séduction romaine, au point de pouvoir s'appliquer la maxime d'*Horace,* qui dit :

Cœlum, non animum, mutant, qui trans mare currunt.
Le climat change au loin, mais non pas l'habitude.

Quoique j'évite soigneusement dans tout le cours de cet ouvrage,

de faire la moindre mention individuelle des peintres vivants, pour ne donner aucun lieu à des comparaisons odieuses et à des jalousies de métier, je suis d'autant moins fâché, si ce que je viens de dire m'oblige à m'écarter un moment de la loi que je me suis faite, qu'en citant des exemples parmi les artistes vivants, à l'appui de mes assertions, je donnerai en même temps une preuve convaincante de mon impartialité réelle entre les anciens et les modernes, dont j'aimerai toujours également les ouvrages dès que j'y trouverai la bonté et la vérité, qui seules peuvent me satisfaire. J'avouerai même franchement, qu'à mérite égal, je croirai devoir plus d'admiration au peintre moderne qu'à l'ancien, eu égard aux circonstances beaucoup moins favorables où se trouve le premier, pour parvenir à la perfection.

Ne voulant pas sans nécessité allonger ce chapitre, je préviendrai mes lecteurs qu'au lieu de chercher mes preuves parmi les artistes dispersés dans l'Europe entière, je me bornerai à ceux que m'offre la Belgique, ma patrie et que, pour ne pas devenir trop long encore parmi ceux-ci, je ne parlerai même pas des meilleurs coloristes entre nos peintres d'histoire, évitant ainsi de choquer les autres; tandis que, parmi tous les *genres* restants, je me contenterai de citer un seul exemple pour celui *des animaux*, un pour celui *du paysage* et un pour celui des *choses inanimées*.

Dans *le genre des animaux*, je ne puis sans injustice refuser la palme à M. *Ommeganck*, d'Anvers, non-seulement sur ses compatriotes, mais aussi sur tous les peintres vivants qui s'occupent du même genre, dans lequel aucun, depuis un siècle, n'a approché si près que lui des bons peintres anciens d'animaux, surtout pour les moutons et les chèvres. Vérité dont la plupart des tableaux de sa bonne et dernière manière, sont autant de preuves parlantes.

Quoique cet artiste n'ait jamais vu l'Italie et qu'il n'ait pu profiter grand'chose chez son maître *Antonissen*, trop inférieur à lui pour cela, mais qu'il ne se soit perfectionné qu'en prenant la nature pour guide, ses tableaux de choix sont si séduisants et d'un mérite si réel dans leur espèce que, me trouvant à Paris en 1805, pendant l'ex-

position générale des productions modernes de l'art au *Musée*, je ne pus m'empêcher d'en faire l'éloge à M. le directeur en chef. J'osai même lui témoigner ma surprise de n'avoir rencontré, au salon d'exposition, aucun tableau de cet artiste, parmi une si grande multitude d'autres. Mais, à mon grand étonnement, j'appris par sa réponse, que la direction n'avait pas voulu nuire à M. *Ommeganck*, par une comparaison qui lui serait devenue trop désavantageuse, vu le mérite supérieur des productions soumises à l'exposition par les autres peintres français. Je ne sais si ma prévention nationale en faveur de l'artiste belge, m'a empêché d'être d'accord sur cet article; mais ce que je puis dire sans crainte de me tromper, c'est que, si le jugement de la direction est bien fondé, la France doit se compter heureuse de suffire elle seule, pour réparer en peu de temps la perte des tableaux anciens qu'on regrette tous les jours, par le grand nombre d'excellents ouvrages que doivent lui fournir les pinceaux de tant de bons artistes, qu'*en ce cas là* elle aurait le bonheur de posséder.

Le genre du paysage m'offre, dans un artiste flamand, un exemple qui est d'autant plus intéressant, qu'il me donne l'occasion de comparer en lui le produit des leçons de la seule nature, avec celui qui est dû à son séjour en Italie.

Le paysagiste dont il s'agit, est M. *Simon Denis*, d'Anvers, établi depuis bien des années à Rome, où un mariage l'avait fixé, mais qu'il paraît avoir quitté ensuite pour s'établir à Naples, comme je l'apprends par des voyageurs, et surtout par M. *Kotzebue*, qui lui a consacré tout un chapitre du second volume de son *Voyage en Italie*, où il le met sans façon au-dessus du *Poussin*, et où il assure qu'il se fait payer 12,000 livres pour un tableau de sa main.

Cet éloge, joint à tous ceux que l'on m'en a fait partout dans mes voyages, m'ont donné l'idée la plus avantageuse de son talent. J'avoue néanmoins franchement, que je n'ai vu que cinq ou six de ses tableaux. Mais ceux-là me suffisent pour la comparaison que j'ai à faire. L'un est un petit tableau de chevalet, représentant une vue des environs de Namur, près d'un four à chaux contre la Sambre, que m'a donné mon digne ami, le feu comte de *Robiano*, bien-

faiteur de M. *Denis*, auquel ce dernier l'avait présenté, comme une preuve de sa reconnaissance, en partant, très-jeune encore, pour Paris et pour Rome. Les principaux, entre les autres tableaux que j'ai vus de cet artiste, sont deux grandes marines, prises dans les environs de Naples, qu'on voit sous les numéros 70 et 71, dans le *Musée* à Versailles.

Celui d'entre ces trois tableaux que je possède, quoique peint lorsque cet artiste était très-jeune encore, est vraiment un petit bijou tout-à-fait charmant, où tout est vrai comme dans la nature même, tant du côté du paysage, que du côté des jolies petites figures et des animaux, qui sont tous pleins de vie et de mouvement, et aussi bien dessinés qu'exécutés. Certaine timidité, dans la *composition* du ciel, pourrait peut-être seul trahir l'âge tendre où il a été peint ; parce qu'un vrai connaisseur n'y trouve pas assez de cet enthousiasme et de cette hardiesse dans l'invention, que le temps et la grande habitude peuvent seuls donner. Mais les autres parties sans exception, ainsi que le *tout-ensemble,* séduisent le spectateur et annoncent un très-grand talent, qui néanmoins n'était dû en entier qu'à la seule étude de la nature, et qui promettait de devenir sublime, quand même M. *Denis* ne serait jamais sorti des Pays-Bas.

Les deux marines de Versailles sont de fort bons tableaux à la vérité, dont l'étendue beaucoup plus considérable a permis à cet habile artiste, la touche grasse, hardie et ferme, que l'âge plus avancé lui a fait prendre. Au lieu du ton tempéré et argentin du climat des Pays-Bas, qu'on voit dans le tableau que je possède, il a employé pour ces deux-ci, le ton généralement chaud du climat de Naples, et il paraît assez visiblement y avoir voulu imiter le style de *Claude le Lorrain*. Reste à voir ce qu'il a gagné au change. A en juger par sa grande réputation, il faut croire qu'il a su réunir toutes les voix en Italie sur la supériorité de son talent.

Enfin le troisième artiste flamand, qu'il me reste à citer comme exemple pour *les choses inanimées,* est encore, ainsi que les deux précédents, un élève de l'école d'Anvers, savoir, M. *Van Spaendonck,* professeur actuel au Jardin-des-Plantes à Paris, qui, en

étudiant la nature dans sa patrie, a poussé le talent pour peindre les fleurs, les fruits et autres choses pareilles, à un très-haut point de ressemblance et de perfection.

Ses succès en cette partie, ainsi que ceux de ses compatriotes qui suivent la même carrière, contribuent à prouver sans réplique, par l'approbation générale qu'ils reçoivent et par les grands prix qu'on en donne, combien le mérite d'un tableau dépend de la vérité du coloris, dans laquelle les artistes de ce *genre* réussissent d'autant mieux que ceux de tous les autres *genres*, que, pour parvenir à une imitation plus parfaite, ils doivent toujours, en peignant, avoir la nature même sous leurs yeux. Leçon bien facile à comprendre, qui seule devrait suffire pour corriger ces nombreux artistes, qui affectent du mépris pour le coloris, dont le défaut dans leurs ouvrages les fera retomber tôt ou tard, en dépit des cabales et des protections aveugles, dans le néant dont ils auraient dû ne jamais sortir.

Après l'éloge que je viens de faire de ces trois artistes flamands, dans les trois seuls *genres* de chacun, desquels je m'étais proposé de citer un exemple parmi les peintres modernes, j'ose espérer que la ville d'Anvers ne me taxera ni de partialité ni de négligence, si je ne dis rien du modeste *Herreyns*, professeur de son académie, dont le coloris et le clair-obscur eussent pu faire époque de nos jours, s'il eût été plus laborieux. Mais il a peint trop peu, pendant sa longue carrière, pour que je puisse m'écarter, en sa faveur, du silence que je me suis imposé à l'égard de nos peintres du *genre* historique.

Je serais plus porté, je l'avoue, à satisfaire ceux parmi les Anversois, qui me témoignent désirer ardemment que je fasse mention du grand mérite, *pour le coloris*, qu'annonce M. *Cels*, revenu depuis peu de Rome, dans la *Descente de Croix* qu'il vient de peindre pour le maître-autel de l'église des Dominicains à Anvers ; car ce jeune artiste, un des disciples de M. *Lens* l'aîné, d'Anvers, semble promettre de renouveler la gloire déjà une fois acquise par l'école flamande, en faisant paraître, pour la seconde fois, le bon coloris en-deçà des Alpes, si la voix publique et les informations que j'ai prises

ne m'ont pas exagéré son talent dans cette partie si décisive de l'art. Je serais même charmé de trouver en M. *Cels*, la preuve encourageante de ce qu'il n'est pas impossible de devenir bon coloriste, même après avoir demeuré plusieurs années à Rome.

Mais, quelque puisse être mon désir de rendre justice à cet artiste et de complaire par-là à ceux qui me sollicitent, je me vois forcé à y renoncer, ne pouvant parler avec connaissance de cause de ce que je n'ai vu que *par les yeux d'autrui* et de ce que je n'ai appris que *par oui-dire;* ce qui répugnerait trop à la conduite que j'ai tenue dans tout le cours de mon ouvrage; tandis que ce chapitre, sur le point d'être livré à la presse, ne me laisse plus le loisir de me rendre à Anvers, pour y voir et juger par moi-même ce tableau si fameux, dont je ne cesse d'entendre les éloges depuis le peu de temps qu'il vient d'avoir été exposé aux yeux du public, et qui, à en croire les connaisseurs prouve les progrès extrêmement rapides de ce jeune peintre dans son art, par son immense supériorité sur *la Visitation*, tableau peint précédemment pour l'église des Augustins par le même artiste.

Dieu veuille que celui-ci ne perde pas les traces du bon coloris qu'il vient d'annoncer, dans *sa Descente de croix*, pendant le nouveau séjour qu'il se propose d'aller faire à Rome, pour y jouir de la grande pension qui a été accordée à son mérite. Dieu veuille surtout que, imitant la conduite de l'immortel *Rubens*, il revienne bientôt dans sa patrie pour y adoucir par son talent, nos regrets sur les pertes douloureuses que les malheurs du temps ont causées dans nos temples, si renommés autrefois pour les trésors de l'école flamande dont ils étaient ornés.

CHAPITRE XI.

Des différentes manières des maîtres.

MANIÈRE est un mot qui a deux significations, fort différentes entre elles, relativement aux productions de la peinture. Pris dans un sens, il devient un grand reproche à l'égard des artistes : pris dans un autre sens, il sert à faire reconnaître l'auteur et l'école auxquels les ouvrages appartiennent.

Sous cette dernière acception, la *manière* d'un peintre n'est autre chose que sa façon individuelle de choisir, de concevoir et de rendre les sujets de ses tableaux. Elle renferme donc ce qu'on appelle son *style* et son *faire:* c'est-à-dire la partie *idéale* et la partie *mécanique* de son talent, qui caractériseront ses ouvrages aux yeux de ceux qui s'y sont familiarisés avec l'attention requise : tout comme le choix de la matière, la façon d'en parler, les tournures des phrases, l'orthographe même et la formation des lettres caractérisent un écrivain, au point que si une de ses productions littéraires, sans signature mais autographe, tombait entre les mains de quelqu'un qui en au-

rait vu plusieurs autres de sa composition et de son écriture, l'auteur lui en serait d'abord connu, sans qu'il eût besoin qu'on le lui nommât.

La partie mécanique surtout devient, chez l'écrivain ainsi que chez le peintre, le moyen de reconnaissance le plus constant et le moins sujet à erreur. Car, quoique tous deux puissent varier à leur gré le genre des sujets qu'ils entreprennent, si leur génie et leur talent le permettent, ils ne peuvent pas de même varier, l'un son style, son orthographe et surtout son écriture, l'autre son coloris, son empâtement et sa touche, qui chez tous deux sont le résultat de l'habitude, dont on ne se défait pas quand on veut. Or, comme, parmi les millions d'individus qui écrivent, chacun manie sa plume même sans le vouloir d'une manière qui diffère de celle de tous les autres, d'où résulte pour la sûreté de la vie sociale que chaque écriture dècèle son écrivain ; de même, parmi les artistes sans nombre, chacun se forme une *habitude* particulière, de conduire son pinceau, qui devient caractéristique pour reconnaître ses ouvrages.

La connaissance des résultats d'une telle *habitude* chez chaque peintre, est si essentielle pour distinguer ses tableaux avec quelque certitude, qu'il est inconcevable que, parmi les auteurs nombreux qui ont écrit sur la peinture, aucun ne se soit occupé jusqu'ici d'un point si important pour tous les amateurs.

M. *Taillasson* même, qui a écrit à dessein un ouvrage pour fixer les caractères distinctifs du talent de quarante-quatre artistes choisis dans les différentes écoles, a plutôt réussi à faire connaître le degré du mérite de chacun d'eux, qu'à établir les marques caractéristiques pour décider si un tableau leur appartient ou non. La raison en est que, quoique cet ouvrage, publié en 1807 sous le titre d'*Observations sur quelques grands peintres,* annonce un homme instruit et un écrivain judicieux et élégant, la plupart y cherche en vain ces détails décisifs sur la partie mécanique, qui sont absolument nécessaires pour découvrir l'auteur d'une production de la peinture.

En écrivant mon premier chapitre, j'avais déjà fait remarquer, combien tous les livres que je connaissais, et qui traitent de l'art et des artistes, étaient défectueux à ce sujet ; lorsqu'enfin je trouvai

annoncé, dans un catalogue de vente publique, le titre suivant : *Méthode* curieux *et facile pour la connaissance des tableaux et sculptures, in*-8° *Amsterdam* 1772. Me flattant, sur une promesse aussi formelle, de rencontrer enfin, dans cet ouvrage, au moins en partie, ce que j'avais cherché si inutilement dans tous les autres, je chargeai quelqu'un de l'acheter à tout prix pour moi. Très-charmé de l'avoir obtenu, je me hâtai de le parcourir. Mais j'eus le désagrément de n'y trouver, au lieu de la *méthode* curieux *et facile* annoncée par le titre, qu'une contrefaçon littérale du *Voyage pittoresque de Descamps,* à laquelle, pour mieux tromper le public, l'auteur plagiaire avait cousu la vie de quelques peintres flamands.

Quoique, comme je viens de le dire, la connaissance de l'*habitude* contractée par un artiste soit un des moyens les plus sûrs pour reconnaître ses tableaux, il n'en reste pas moins vrai, qu'un amateur peu exercé et même un connaiseur médiocre, peuvent quelquefois confondre l'ouvrage d'un élève habile avec celui de son maître, lorsque l'élève a imité la manière de celui-ci dans la composition, les airs de têtes, le dessin et ses parties, le coloris même et, jusqu'à certain point, l'empâtement et la touche.

Néanmoins ce certain *je ne sais quoi,* qui appartient au génie particulier de chaque peintre, manquera toujours dans les ouvrages de ses imitateurs : car le *génie* ne se communique pas. Malheureusement la connaissance en est souvent si difficile, qu'elle est réservée aux seuls grands connaisseurs. Ceux qui ne peuvent pas se flatter de l'être feront donc bien de s'en tenir en ces cas à la ressource, la plupart certaine, que leur offre la partie mécanique, dont je ne puis asssez recommander l'étude aux amateurs.

C'est ainsi que la touche légère, décisive et pleine d'esprit, du jeune *Teniers,* trahit toujours, aux yeux du vrai connaisseur, le pinceau de cet habile *prothée,* quelque grand qu'ait été son talent, pour peindre dans le style de tous les maîtres les plus renommés et de tous les genres connus : talent, dont ma collection offre des modèles précieux.

C'est ainsi encore, qu'une touche nette, savante, moëlleuse et

empâtée, jointe à des glacis judicieux, fait toujours reconnaître le rare talent de *Dietrici,* quoiqu'il se soit varié d'une infinité de manières, en choisissant ses sujets depuis le *Charlatan de village* jusqu'à la *Communion* sublime *de St. Jérome,* et en employant depuis le *faire* heurté de sa *Calisto* jusqu'au fini le plus admirablement précieux de sa belle *Fuite en Egypte,* qui font tous quatre partie de ma collection.

On aurait tort toutefois de croire que chaque maître n'ait eu qu'une seule et même manière. Car, sans parler de celles que plusieurs d'entre eux ont adoptées, dans le cours de leur carrière, par goût, par caprice ou par intérêt, il est évident, que chacun d'eux a eu nécessairement ses commencements et ses progrès; tandis que tous ceux qui ont vécu assez longtemps pour cela ont eu leur déclin. Ce dont, entre autres, le célèbre *Titien* nous a laissé une triste preuve, en gâtant vers la fin de ses jours ses meilleur souvrages, par de nouveaux repeints rouges, parce qu'il en trouvait le coloris trop faible. Heureusement, que l'adresse de ses élèves avait su prévenir les suites funestes de sa manie, en ne broyant ses couleurs qu'à l'eau, ou avec une huile non siccative.

Voici donc les différentes manières qu'on doit rencontrer plus ou moins dans les ouvrages des différentes époques de la vie de de chaque artiste qui, dès sa plus tendre jeunesse, a consacré ses jours à la peinture.

Dès que, jeune élève encore, l'artiste est parvenu à connaître un peu les teintes que produit le mélange des différentes couleurs, il se met à copier les ouvrages de son maître, et quelquefois ceux des autres. Le moindre succès dans cette besogne tout à fait mécanique, l'éblouit et le charme au point qu'il brûle d'essayer ses forces en volant de ses propres ailes. Le voilà donc qui se hazarde à faire des tableaux, où lui seul trouve du mérite, et qui, quelque mauvais qu'ils soient, flattent assez son amour-propre, pour que les succès qu'il s'en promet lui servent d'aiguillon pour multiplier ses essais; jusqu'à ce que, peu à peu, les conseils du maître et les leçons de l'expérience lui découvrent sa nullité, et le corrigent de ses défauts les plus choquants. Sa *manière,* pendant toute cette pé-

riode-là, ne peut manquer, d'avoir été aussi puérile dans le style que timide dans l'exécution. Aussi, tout ce qu'elle aura produit ne peut annoncer le maître, à moins qu'il n'ait eu la fatuité de signer ces ouvrages de son enfance, comme j'en cite l'exemple à l'occasion d'un tableau de *Berchem,* au quatorzième chapitre.

Une fois revenu de ses erreurs, corrigé de ses défauts, et affermi dans les principes de l'art, notre élève, crainte de rechûte, ne manquera pas de suivre d'aussi près qu'il pourra, les traces de son maître, qu'il regardera maintenant plus que jamais comme un bon modèle à imiter. Aussi la *manière*, qu'il adoptera alors, se ressentira beaucoup de celle de son maître. Elle n'éprouvera même du changement que lorsqu'abandonné à lui-même il s'en créera une nouvelle, en étudiant la nature ou les ouvrages d'autres grands artistes. Mais, si le maitre est de ce nombre, il est rare que le disciple ne conserve pas toute sa vie des vestiges plus ou moins considérables de sa *manière*: à moins qu'il ne soit lui-même un de ces génies extraordinaires et créateurs qui, incapable de porter le joug d'autrui, ne peuvent être qu'originaux dans tout ce qu'ils entreprennent.

S'étant enfin créé une *manière* à lui, le peintre commence l'époque de sa plus grande force qui durera tant qu'il fera des progrès, et tant que l'intérêt et l'amour-propre soutiendront son zèle à étudier la nature. Mais dès que, ébloui par les éloges et énorgueilli de sa réputation, il croira pouvoir se passer dorénavant de consulter la nature, et que, par paresse ou par présomption, il croira pouvoir travailler sans autre guide que ses idées acquises et son imagination, il tombera infailliblement dans une *manière*, qu'à juste titre on peut appeler *pratique*. Et dès-lors son *style* et son *faire,* de bon et naturels qu'ils étaient et appropriés aux objets, tels qu'on les voit dans la nature toujours féconde et variée et toujours sans *manière*, deviendront uniformes et *maniérés,* dans le sens où ce mot est un reproche pour tout tableau.

Plusieurs autres causes ont engagé, chacune à son tour, de très-grands artistes à changer leur *manière,* de *bonne* en *mauvaise,* de naturelle et soignée en expéditive et négligée. C'est ainsi que *le*

Cadevone, de peintre supérieur aux *Caraches* mêmes qu'il était, devint inférieur à un peintre d'enseignes, après que son ame fut abattue par le chagrin qu'il eut de voir sa femme accusée de sortilège. C'est ainsi que *Luc Giordano* pour obéir au *fa presto* de son père, *Berchem* pour appaiser les criailleries de sa méchante femme, *Van Dyck* pour soutenir son luxe en Angleterre, *le Guide* pour contenter sa passion pour le jeu, *Rembrandt* par avarice, *Jean Steen* par débauche et crapule, *le Tintoret* pour assouvir sa rage insatiable pour le travail, eurent tous le malheur, de tomber dans une *manière* expéditive et négligée, qui a rendu leurs tableaux de *pratique* si inférieurs à leurs autres ouvrages.

C'est ainsi encore, qu'*Annibal Carache* tomba souvent dans le gris, en courant après le *Corrège* sans pouvoir l'attraper: que *Jean Van Huysum,* pour satisfaire des ignorants, finit par peindre ses fleurs sur des fonds pâle-verds et même quelquefois tout blancs: que le *Guide*, pour obéir au cardinal *Borghése* et au ton régnant, imita le noir insupportable du *Caravage*: c'est ainsi, pour tout dire en un mot, que les princes immortels de l'art, *Raphael* et *Rubens* eux-mêmes, ont nui considérablement, et surtout le dernier, à la véritable idée que doivent inspirer leurs sublimes talents, lorsque, pour satisfaire aux demandes trop nombreuses qu'on faisait de leurs ouvrages, ils ont osé confier leur réputation aux pinceaux de leurs élèves.

De là tant de tableaux si différens en mérite, quoique tous également connus par une tradition fidelle pour avoir été livrés par *Raphaël,* mais auxquels sa vie trop courte n'eut jamais pu suffire, quand même il en aurait peint un par semaine. De là, cette multitude incroyable de tableaux, capitaux et autres, qu'on attribue à *Rubens* souvent sa quittance en main, quoique dans la plupart on rencontre peu ou point de traces de sa merveilleuse touche, et quoiqu'à peine il eût pu en achever le tiers, quand même il n'eût fait autre chose que peindre durant sa vie entière.

Ce n'est pas que, depuis la *manière* rude et *strapassée* de *Rembrandt* et du *Tintoret,* jusqu'à la *manière* caressée de *Van Dyck* et celle infiniment précieuse de *Mieris* et *Gérard Dou,* toutes les

manières intermédiaires ne puissent produire de bons tableaux, dès qu'elles imitent la nature. Mais, comme les bonnes choses sont estimées davantage en proportion qu'elles approchent plus près de la perfection, le véritable connaisseur ne peut voir qu'à regret, que tant de bons maîtres aient perdu de vue le soin de leur réputation, dans certains moments de leur vie, au point qu'on les retrouve à peine dans les ouvrages qu'ils ont peints alors. Nouvelle preuve de la vérité, que je répète tant de fois, qu'*il faut juger chaque tableau par ce qu'il est, non par le nom qu'il porte.*

Quelqu'agréable et même utile que puisse être la connaissance des différentes manières des maîtres, elle présente tant de difficultés, elle exige tant d'expérience, que plus d'un amateur y renoncera, pour profiter de la ressource certaine et beaucoup plus facile, que lui offre cette règle pour se guider dans l'acquisition de ses tableaux. Car la meilleure volonté ne suffit pas toujours pour parvenir à la connaissance des maîtres; non seulement parce que les ouvrages de ceux qui sont assez bons pour mériter qu'on s'en occupe, sont devenus si rares, qu'on trouve difficilement l'occasion de pouvoir les étudier; mais aussi, parce qu'il n'est pas donné à tout le monde d'avoir le coup-d'œil assez juste pour découvrir, et la mémoire assez heureuse pour retenir toutes les particularités qui caractérisent la *manière* de chaque artiste.

Ceux néanmoins qui mettront beaucoup d'intérêt à la connaissance des maîtres, toujours fort flatteuse pour un amateur, mais qui en même temps trouveront la chose un peu trop difficile quant à la variété infinie des touches, pourront se borner à retenir de chaque artiste l'une ou l'autre marque des plus constantes et des plus caractéristiques, qui leur suffira au besoin pour distinguer sa *manière*. Pour leur faciliter la pratique de cette règle, j'en joindrai ici quelques exemples que j'ai choisis dans les différents *genres*, parmi les Flamands, Hollandais et Allemands, d'autant de maîtres, dont les ouvrages sont les plus recherchés et se vendent le plus cher.

GENRE D'HISTOIRE.

Rubens s'y déclare par un coloris éclatant, fier et du plus frap-

pant effet; par un clair-obscur magique; par un dessin noble et savant, sans être fondé sur les formes antiques; par une composition grande, majestueuse, remplie de feu et de génie; par un *faire au premier coup* admirable; par des touches fermes, distinctes et peu fondues, qui dessinent la chose en la peignant; enfin par des *laissés* savants, c'est-à-dire, par l'intelligence avec laquelle il a su faire servir le fond ou l'apprêt, sans presque le couvrir, partout où il en a trouvé l'occasion, de manière qu'on l'aperçoit pour ainsi dire à nu dans plusieurs endroits de ses tableaux, surtout de ceux sur panneau, qui sont toujours plus minces d'empâtement, que ceux sur toile, lorsqu'ils sont vraiment de sa main; ce dont j'ai assigné la raison, au chapitre deux, à l'article *empâtement.*

Van Dyck se distingue, dans sa meilleure manière, par des touches très nettes, bien fondues, moëlleuses et caressés; par la délicatesse des teintes, par la noblesse du dessin, par des mains admirables, par des draperies vraies, légères et inimitables; en un mot, il réunit tant de perfections dans ses tableaux de choix que le marquis *d'Argens* dans ses *Réflexions critiques sur les écoles de peinture,* après avoir osé comparer, un à un, les artistes français aux principaux maîtres des autres écoles, sans en excepter ni *Raphaël* ni *Rubens* même, avoue ne trouver aucun peintre qui soit digne d'être comparé à *Van Dyck,* qu'il nomme *le premier peintre du monde.*

Rembrandt se distingue par un dessin fort médiocre; par un ton toujours chaud; par une variété de couleurs dans les chairs, appliquées les unes sur les autres avec une irrégularité apparente, qui empêche qu'on puisse en découvrir l'ordre et le procédé; d'ailleurs, par une affectation d'empâtement, dans les parties blanches et claires, et par des traits tracés dans les cheveux, surtout dans la barbe, au moyen de la hampe, de la brosse ou du pinceau; par des mains aussi peu soignées, que les têtes le sont souvent beaucoup; enfin, par une rare intelligence du clair-obscur et une dégradation très savante des teintes au premier plan. Dégradation, qu'en revanche il a tellement négligée dans les parties reculées de beaucoup de ses tableaux, qu'il en est résulté un ton général d'un jaune ou d'un rou-

trop uniforme et évidemment factice; comme il est résulté aussi, dans plusieurs de ses ouvrages, un fond trop noir, par le jour trop resserré dons il éclairait ses parties saillantes pour leur donner plus d'effet.

Lairesse se fait reconnaître surtout par un style plus poétique et plus *idéal* que celui de tous les autres peintres de cette école; par des compositions riches et agréables; par un dessin gracieux et des mouvements qui flattent, mais où l'on pourrait exiger plus de choix; par une grande entente du costume, de l'architecture, et des fêtes païennes et bacchanalles; par des allégories savantes et ingénieuses; par des draperies très bien agencées; par un ton général du coloris modeste et tranquille, et par une touche, plutôt plate qu'élevée, mais agréable et très facile.

Poelemburg, par une manière suave et légère; par un ton général, tournant vers la lie de vin, plus séduisant que rigoureusement vrai; par des figures plutôt longues que sveltes, mais toujours très aimables; et par une perfection dans les draperies, et une netteté dans la touche, qui le distinguent surtout de ses disciples.

Albert Durer, par un fini aussi précieux et moëlleux que celui de *Mieris* et *Gérard Dou,* par un coloris brillant; par des compositions ingénieuses; par un dessin vrai et correct, mais la plupart sec et raide, et par l'ignorance absolue de la perspective aérienne.

Jean Holbein se distingue à-peu-près par les mêmes bonnes et mauvaises qualités qu'*Albert Durer,* sauf que ses chairs sont moins vives, et que ses cheveux sont aussi fins que ceux de *Léonard da Vinci,* si pas même davantage. C'est par eux que se font reconnaître ses beaux portraits, qu'on estime le plus parmi ses ouvrages.

GENRE DU PRÉCIEUX FINI.

Gérard Dou s'y distingue par un ton flou, par une touche pleine d'art, qui masque en partie la peine, par des figures communes et par une entente très-parfaite de la dégradation de la lumière, souvent un peu trop froide dans son ton, mais qui, quand elle a la chaleur requise, rend ses ouvrages vraiment magiques et enchanteurs au-delà de toute expression.

François Van Mieris, le vieux, se distingue de *Gérard Dou*, son maître, par un dessin plus correct, des figures plus nobles et mieux choisies, une touche plus spirituelle et plus large, quoique ses figures soient d'une proportion plus petite, par un *faire* plus flatteur et plus facile, et par une couleur plus fraîche et plus vigoureuse. Aussi *Lairesse, Watelet, Descamps* et autres peintres qui ont écrit sur l'art et sur les artistes, accordent-ils, sans hésiter, la préférence à *Mieris* sur *Gérard Dou*.

Metzu se distingue des deux précédents par une touche plus facile et plus large, tantôt très-visible, hardie et empâtée, dont la galerie de Dresde offre un beau modèle; tantôt très-fondue, soignée et du plus précieux fini; et alors son empâtement est si mince que tout y paraît comme soufflé et fait avec des glacis; aussi rien de plus dangereux que de nettoyer cette espèce de tableaux, dont la rareté extrême vient en partie de ce que des mains ignorantes en ont déjà tant fait disparaître. *Metzu* se distingue aussi, en général, par une très-grande vérité, par des figures bien choisies, bien dessinées et très-bien détachées; mais surtout par l'art admirable qu'il a eu de rendre toutes les espèces d'étoffes et de savoir opposer une couleur quelconque à elle-même, sans l'intermédiaire d'aucune autre; de façon que deux objets contigus d'une même teinte, se détachent parfaitement l'un de l'autre et se rangent chacun à sa place; par un procédé magique bien peu connu, dont on voit un modèle vraiment étonnant dans la jupe de gros grain et le déshabillé de velours que *Metzu* a su faire distinguer, avec l'illusion la plus surprenante, en n'employant pour tous les deux que la même couleur, dans son admirable chef-d'œuvre de *la Belle évanouie*, qui fait partie de ma collection.

Gaspar Netscher se distingue avantageusement des trois artistes ci-dessus, dans ses meilleurs ouvrages, par une touche moëlleuse inimitable, des contours plus fondus, et par le clair-obscur le plus vrai et le plus parfait. Il se distingue aussi, en général, par un dessin noble et correct, des mains admirables et une grande élégance dans les attitudes et les expressions. C'est lui seul que *Lairesse* a cru devoir proposer pour modèle à tous les artistes.

Ary De Voys se fait connaître par un excellent dessin, par une touche large parfaitement fondue et par la chaleur des ombres dans les chairs. Son empâtement mince, soufflé et transparent, ne se voit que dans les tableaux de sa meilleure manière.

Adrien Van der Werff se distingue par la propreté singulière, l'extrême fini et le lisse de ses ouvrages, dans la plupart desquels son coloris devient un peu froid et sent un peu trop l'ivoire. Mais *la Marchande de poisson à l'écaille,* qui fait partie de ma collection, prouve combien son coloris est vigoureux et même velouté dans ses meilleurs ouvrages, qui sont en général ceux, par préférence, qu'ils a peints avant d'avoir été créé chevalier.

Terburg se fait connaître par un *faire* extrêmement soigné, par une grande propreté et par des étoffes, surtout le satin blanc, parfaitement rendues; d'ailleurs par des figures assez communes, un dessin peu élégant et un pinceau peu léger.

Van Slingeland se reconnaît par une couleur très-bonne, surtout dans les chairs, par des attitudes raides et sans goût, par un *faire* peiné et froid; mais surtout par un travail si patient, pour parvenir au plus précieux fini, qu'il a manqué son but et qu'il est tombé dans l'émail. Il faut néanmoins excepter de ces reproches, un petit nombre de ses ouvrages : entre autres celui que possède la galerie électorale de Dresde.

Schalcken se distingue par un très-séduisant fini, par une bonne couleur, par un pinceau facile, par une imitation scrupuleuse de la nature, et surtout par son art vraiment unique de rendre les effets de lumière. D'un autre côté, par un dessin commun et peu correct vers les parties inférieures du corps humain, par une composition peu savante et une disposition sans goût dans ses sujets composés. Aussi recherche-t-on, par préférence, ses figures à mi-corps, surtout ses délicieux petits bijoux, qui représentent des effets de lumière artificielle, dont ma collection offre un si charmant modèle.

Demoor, bon dans ses grands ouvrages, excelle surtout dans ses petits, par une exécution aussi naturelle que précieuse, par un des-

sin correct, par une ordonnance judicieuse et un coloris suave et flatteur. Je n'ai rien vu de lui, dans ce genre, qui égale son propre portrait que je possède.

Eglon Van der Neer, moins grand artiste que son père, *Arnoud* et que *Jacques Van Loo,* ses maîtres, moins grand aussi que *Van der Werff,* son élève, se distingue surtout par son précieux fini, qui fait rechercher ses ouvrages, quoique le trop de soin qu'il y a toujours mis aux accessoires, en détruise souvent l'accord et l'harmonie.

GENRE DES CONVERSATIONS, INTERIEURS ET TABAGIES.

J'ai déjà dit plus haut ce qui caractérise les ouvrages de *Teniers* et de *Dietrici* en ce *genre.* J'ajouterai encore ici, que *Jean Steen* s'y distingue par ses sujets comiques et par l'expression la plus vraie et la plus naïve des affections de l'âme dans la vie ordinaire. *Gonzales,* par des touches de brosse savantes et caressées, qui rendent ses petites figures aussi vivantes et pleines de caractère que celles de *Van Dick* le sont en grand. Les deux *Van Ostade,* par une intelligence parfaite du clair-obscur, par le choix des figures les plus ignobles, des têtes pleines de vérité et d'expression, et des mains toujours négligées. Enfin *Brouwer,* par un ton généralement chaud, des figures moins agréables que celles de *Teniers,* souvent même ignobles et grimacières, des expressions fort animées, et une touche large et ferme.

Un des signes qui caractérisent le plus généralement la manière particulière des différents artistes en ce *genre,* de même que to les peintres de figures, consiste assurément dans les airs des tête par lesquels leurs ouvrages se trahissent la plupart.

GENRE DES ANIMAUX.

Entre tous les animaux, les moutons offrent surtout à l'ama un moyen facile et qui frappe au premier coup-d'œil, pour di guer entr'eux les artistes en ce *genre,* par les caractères très rents que chacun d'eux a su donner avec succès à ces ani pour le dessin et pour la touche; étant ainsi parvenus tous à

avec vérité la nature, selon les différents pays où ils ont pris les modèles de leurs moutons, dont les variétés sont aussi faciles à saisir par la vue, que difficiles à rendre par la parole.

Outre ce signe caractéristique si général, chaque peintre d'animaux en présente encore qui tiennent à sa manière particulière. C'est ainsi que *Berchem* se distingue par des coups de jour aigus, souvent angulaires allongés. *Albert Cuyp,* par des jours frisés et dorés. Les deux *Van der Does,* par une laine soufflée. *Dujardin,* par de grands effets sans grandes oppositions, par un ton plus souvent doré qu'argentin, par une touche large, facile et naturelle, et par une vérité si magique, qu'elle ne diffère de la nature que par la seule grandeur. *Potter,* par sa touche brodée et par la sécheresse et le tranchant de ses contours. *Pynacker,* par sa grande intelligence des positions fugitives des animaux et par ses jours frisés. *Henri Roos,* de Francfort, par la perfection du dessin et la grande connaissance de l'anatomie du bétail, surtout des vaches. *Adrien Van den Velde,* par sa touche facile, savante et naturelle. *Jean-Baptiste Weenix,* par son universalité et par ses reflets piquants, ainsi que par ses jours frisés. Enfin, *Philippe Wouwermans,* par un dessin fin et élégant, et par un pinceau plein de délicatesse, quoique pâteux et gras, qui adoucit tout avec un art admirable, sans en diminuer la force. Son ton est tantôt vaporeux, argentin ou grisâtre, tantôt plus ou moins roux ou brun.

GENRE DU PAYSAGE.

Quoique dans le *genre* du paysage ordinaire ou pastoral, tout comme dans celui de l'héroïque, de l'historique, de l'arcadique ou de l'*idéal,* le choix du site, de la composition et des accessoires, de même que toutes les parties qui concourent au *rendu* du tableau, puissent contribuer, chacune pour sa part, à caractériser l'auteur de l'ouvrage, l'amateur trouvera une route plus commode et plus certaine pour distinguer entr'eux tous les paysagistes, en étudiant à fond le style et le *faire* de leurs ciels, et surtout en se familiarisant avec la touche de leur feuiller, qui suffira seule pour le guider avec certitude dans ceci, comme la connaissance exacte du carac-

tère des lettres d'un homme, suffit pour en faire reconnaître l'écriture.

GENRE DES MARINES.

Guillaume Van den Velde, dont personne n'a approché dans ce *genre,* s'y fait reconnaître au premier coup-d'œil, par une ressemblance vraiment magique avec la nature, surtout dans ses ouvrages d'un ton argentin, point obstrués par trop de navires, qui sont avec raison les plus chers et les plus recherchés par les amateurs. Il s'y distingue d'ailleurs par des ciels clairs, pétillants, et des nuages qui semblent se mouvoir; par une grande transparence, par une exactitude extrême dans les navires et leurs agrès, par des cables à jour et ombre, par de petites figures pleines de vie et touchées avec esprit, par des eaux vraies comme la nature, soit tranquilles, soit en mouvement; enfin, par des jours piquants et parfaitement entendus.

Backuysen s'y distingue par des ciels, des orages et des tempêtes bien *agencés,* par des flots bien soulevés et bien repoussés, par un ton plus ou moins maniéré, souvent *violâtre,* et par une touche très-belle partout ailleurs, mais plate et sans vérité dans ses figures, qui nuisent beaucoup au *tout-ensemble* de ses ouvrages.

GENRE D'ARCHITECTURE.

Théodore Van Delen excelle, entre tous ceux qui ont peint l'architecture antique, par un ton suave et ravissant, par un clair-obscur parfait, par un *faire* large, une touche savante et délicate, une transparence magique et une imitation exacte des ravages de la vétusté, comme on peut s'en convaincre par son *Arc de Constantin*, dans ma collection.

Pierre Neefs, le père, l'artiste le plus étonnant qui soit connu pour l'architecture gothique, a surpassé beaucoup son maître *Steenwick,* surtout dans ses églises de jour qui sont les plus estimées, par une *manière* moins sombre, par une entente plus parfaite de la dégradation, de la perspective aérienne et du clair-obscur, par une observation plus exacte des moindres détails et par une touche beau-

coup plus délicate et ferme. Aussi ses lignes les plus longues, tant droites que circulaires, sont sans le moindre relief et ne se font nullement sentir sous le doigt, comme font toutes celles des deux *Steenwick,* de même que celles de *Pierre Neefs* le fils, son élève, dont *Fussli* se plaint avec raison, que les ouvrages, notablement inférieurs à ceux du père, font tort à ces derniers, avec lesquels on les confond trop souvent. Je n'ai trouvé, ni dans les galeries publiques, ni dans les collections particulières, aucun ouvrage de *Pierre Neefs* le père, qui soit comparable au capital et merveilleux chef-d'œuvre de ce maître, qui fait partie de ma collection.

Van der Heyden, artiste vraiment unique pour l'architecture moderne, se distingue surtout par une touche incroyablement subtile, quoique ferme, facile et pâteuse en même temps, par une transparence qui enchante, par une intelligence parfaite du clair-obscur, de la dégradation perspective et de l'harmonie des couleurs, par l'observation la plus scrupuleuse des refends des briques, des ferrailles, des tuiles, en un mot, des moindres détails quelconques; enfin par un feuiller d'une délicatesse absolument inimitable, et où ont surtout échoué ceux qui ont cherché à le copier, quelle qu'ait été leur patience.

GENRE DES OBJETS INANIMÉS.

Ce *genre* a ceci de particulier, que ses productions de chevalet sont destinées en général à être vues de près. De là vient qu'on ne les estime que pour autant qu'elles sont d'un fini précieux et d'une vérité tellement magique, qu'elles semblent vouloir surpasser la nature même. Ces qualités se trouvent réunis dans les ouvrages d'un si petit nombre d'artistes en ce *genre,* que rien n'est plus facile que de les distinguer; ne fut-ce que pour les sujets auxquels chacun d'eux s'est attaché de préférence; par le ton général de leur coloris, et par les différences dans leurs façons respectives de disposer et de grouper les objets qu'ils ont fait entrer dans leurs compositions. D'ailleurs, les plus distingués entre eux, tels que *Guillaume Van Alest, Jean De Heem, Jean Van Huysum, Abraham Mignon, Rachel Ruysch* et *Jean Weenix* ont signé la plupart de leurs ouvrages.

Ces exemples joints à ceux que les descriptions de mes tableaux fournissent en beaucoup plus grand nombre, doivent suffire, pour guider tout jeune amateur dans la méthode qu'il doit suivre, pour faire sa provision des marques caractéristiques les plus saillantes des *manières* des différents maîtres, en observant et analysant, avec toute l'attention requise, autant de leurs ouvrages qu'il aura eu l'occasion de pouvoir étudier.

Tout lecteur équitable sentira facilement, que la nature de mon ouvrage ne peut me permettre autre chose, que de donner une espèce d'aperçu, qui puisse servir de modèle dans cette matière, dont l'étendue est telle que, pour l'épuiser, en donnant l'analyse caractéristique complète des *manières* de tous les maîtres anciens, elle seule exigerait plusieurs volumes ; tant les détails sont immenses, dans lesquels il faudrait entrer, pour rendre un compte exact de tout ce que chacun d'eux a emprunté, dans l'idéal ou dans le mécanique de sa *manière,* selon ses différentes époques, du ton dominant dans son temps ou dans son pays, de la manière de son maître ou des autres qu'il a imités, de l'étude de la nature, de l'habitude pratique, du changement dans son goût, ou même enfin de son caprice.

J'ai dit, au commencement de ce chapitre, que le mot *manière* a deux significations fort différentes relativement aux productions de l'art, qui, par leur nature même, rendent ce mot, dans le sens sous lequel je l'ai envisagé jusqu'ici toujours nécessairement applicable, en bien ou en mal, aux ouvrages de chaque artiste, selon l'habitude, bonne et naturelle ou mauvaise et affectée, qu'il ne peut éviter de prendre en opérant, dans son *style* et son *faire,* pour imiter la nature. *Manière,* qui doit le faire reconnaître dans ses tableaux, comme la forme des lettres, la qualité des pensées et la tournure des phrases font reconnaître un écrivain.

Pris dans le sens dont il me reste à parler, le mot *manière* est toujours un reproche pour un artiste ; car il annonce, qu'au lieu d'être un imitateur fidele de la nature et varié comme elle, il n'en est pour ainsi dire que le singe *manièré,* qui ne la représente que par

autant d'impostures et de fausses images; qui se répète toujours dans ses compositions, dans ses couleurs, dans ses airs des têtes, ses caractères, ses expressions, ses attitudes, qui n'a qu'une même touche pour tous les objets, et qui souvent joint encore à ses autres défauts, le plus choquant de tous, savoir un ton général de coloris démenti par la nature.

On peut voir, par ce que je viens de dire, qu'un peintre sera plus ou moins *maniéré*, selon qu'il réunira un plus grand nombre de ces défauts et qu'il les rendra plus sensibles. Cette distinction devient d'autant plus importante, que le nombre de très-bons artistes, dont les ouvrages sentent en quelque façon le *maniéré* dans l'une ou l'autre partie de l'art, est si considérable que, si l'on prétendait absolument agir de rigueur ici, il resterait bien peu de maîtres, surtout parmi les Italiens, entièrement exempts de ce reproche.

Quoique le véritable connaisseur ne voie jamais avec plaisir ce qui tient d'une façon quelconque au *maniéré* dans un ouvrage de l'art, il y fait toujours volontiers grâce, chaque fois que les perfections et les beautés réelles rachètent suffisamment de tels défauts à ses yeux; et il regrette seulement alors que ces imperfections, quoique souvent bien légères, diminuent toujours le mérite intrinsèque du tableau, en raison qu'elles sont plus multipliées.

Mais lorsque le *maniéré* devient choquant, soit parce qu'il est trop remarquable ou trop général, soit parce qu'il tombe sur des parties dominantes, tels que le dessin, l'ordonnance, le ton général du coloris, ou la touche, alors il rend le tableau insupportable à tout œil devenu délicat par l'exercice, et alors le mérite réel, qu'il pourrait avoir dans d'autres parties de l'art, ne peut même sauver l'ensemble de la condamnation que doit prononcer contre lui tout connaisseur impartial qui, sans enthousiasme et sans prévention, voudra le juger avec justice et sévérité.

Tels sont, entre autres, ces ouvrages si communs parmi les Italiens, d'un noir rebutant dans leurs fonds et dans leurs ombres, qu'un connaisseur sans préjugé ne peut envisager que comme de beaux dessins et de belles ordonnances, gâtés par un coloris détes-

tables. Tels sont ceux d'un ton roux général; ceux qu'on appelle *farineux;* ceux de *Luc Cranach* à fonds verts; ceux qu'on nomme *syropeux;* ceux des deux frères *Brill,* où tout est vert; ceux d'un coloris cru, froid ou monotone; ceux de la mauvaise manière du *Bartholomé* qui, au lieu d'argentins, sont gris ou bruns. Telles sont aussi les vues du Rhin d'*Herman Sagtleven* et les deux *Griffier,* qui semblent toutes jetées dans un seul moule pour le *choix* et le *rendu;* aussi bien que les ouvrages des autres peintres, qui méritent ce même reproche, et dont l'habitude d'en voir ne manquera pas de dégoûter à la longue tout amateur, quelqu'agréables qu'il ait pu les trouver d'abord. Tels sont encore les tableaux de ces artistes qui, comme *Van der Kabel,* ont affecté des touches *toutes d'une venue.* Telles sont aussi ces compositions *symmétriques,* en forme de chapelles ou en toute autre forme; ces figures qui sont toutes *frères et sœurs;* celles qui ne sont que des statues; celles dont les corps ou les draperies sentent trop la pierre par leur raideur ou leur couleur; toutes celles enfin, qui ont le défaut, trop commun aujourd'hui parmi certains peintres d'histoire, de ressembler aux figures des vases étrusques, et dont toutes les actions, les positions et les attitudes ne sont que de froides et serviles réminiscences des *poses* académiques, si souvent peu naturelles, dont les professeurs remplissent le cerveau de leurs élèves pendant un cours ennuyeux de plusieurs années consécutives.

Tout ce que je viens d'avoir dit, prouve évidemment qu'un peintre ne devient *maniéré,* que lorsqu'il ne s'attache pas à la nature, et que c'est celle-ci par conséquent qui est le guide le plus infaillible des artistes, comme je ne cesse de le répéter chaque fois que l'occasion s'en présente dans le cours de cet ouvrage. Aussi *Diderot* n'a pas hésité de dire « qu'il n'y aurait point de *manière,* ni dans le » dessin, ni dans la couleur, si l'on imitait scrupuleusement la » nature; et que la *manière* vient du *maître,* de l'*académie,* de » l'*école* et de l'*antique !* »

CHAPITRE XII.

Des signatures que les maîtres ont mises sur leurs tableaux, et des matières sur lesquelles ils les ont peints.

On a recueilli et publié depuis longtemps les signatures, les monogrammes et les hiéroglyphes, qu'ont employés les graveurs anciens pour se faire reconnaître dans leurs ouvrages. Cette entreprise a été accueillie avec tant d'empressement, par les amateurs des estampes, pour sa grande utilité, qu'on est surpris avec raison, que personne jusqu'ici n'ait essayé de rendre aux amateurs des tableaux un pareil service, qui ne pouvait manquer d'être agréable à tous, et qui devenait un moyen de plus pour constater le faux des signatures apocryphes.

On ne peut disconvenir qu'il est infiniment plus aisé de recueillir les marques distinctives des graveurs que celles des peintres; non-seulement, parce qu'il est sans comparaison plus facile de trouve une collection d'estampes, qui renferme au moins un échantillon de l'un ou l'autre des ouvrages de chaque graveur ancien, que de trouver une collection de tableaux, qui renferme un échantillon du pin-

ceau de chaque peintre ; mais aussi parce que beaucoup d'artistes ont laissé sans signature une bonne partie de leurs tableaux, que d'autres n'en ont signé aucun; enfin, parce qu'il en est beaucoup aussi qui ont varié sans cesse leurs signatures.

Quelque grande que soit la difficulté que présentent ces circonstances, elle est si éloignée d'être insurmontable, que je suis convaincu, qu'avec le temps et la patience on en serait déjà venu à bout, si les connaisseurs en tableaux étaient aussi disposés à communiquer ce qu'ils savent, que le sont généralement les connaisseurs en estampes. Celui qui dans la suite pourra réunir toute la bonne volonté et la patience nécessaires aux observations innombrables qu'exige une telle besogne, se rendra très-utile, en communiquant au public le résultat de ses ennuyeuses recherches. Mais qu'il soit bien en garde, pour ne pas induire en erreur par des conclusions plus générales que ne pourront permettre les faits trop peu nombreux dont souvent il devra les déduire. Depuis peu, M. *Le Brun* à Paris paraît s'occuper sérieusement de cette partie, aussi bien que des traits principaux qui caractérisent les pinceaux des différents maîtres. Il est disposé à en enrichir la seconde édition de son magnifique ouvrage sur les peintres flamands, hollandais et allemands, à laquelle il se prépare. Un spéculateur, à Amsterdam, fait aussi depuis plusieurs années, avec beaucoup de soin, un recueil des signatures de tous les peintres et de toutes leurs variantes qu'il peut se procurer. En attendant que l'un d'eux, ou quelqu'autre à leur place, fasse imprimer le fruit de ses recherches sur cette partie, je crois devoir communiquer au public quelques observations générales, relatives à ce sujet, que mes voyages m'ont mis à même de faire sur un nombre assez considérable des peintres les plus renommés.

D'abord je ferai remarquer que, parmi les meilleurs artistes anciens, il en est beaucoup qui n'ont jamais signé leurs ouvrages. Parmi les Italiens surtout, le plus grand nombre est dans ce cas. Circonstance qui rend souvent la décision, sur le nom du maître de très bons ouvrages italiens, d'autant plus difficile.

Parmi les principaux maîtres des écoles d'Italie, dont je n'ai

trouvé la signature sur aucun ou presqu'aucun des tableaux que j'en ai vus, je compte les suivants, que j'ai rangés selon l'ordre alphabétique :

Frédéric Baroche, Fra-Bartolomé de Saint-Marc, Le Bénédette, Paris Bordone, Le Caravage, Charles Cignani, Le Corrège, Pierre de Cortone, Le Dominiquin, François Furini, Luc Giordano, Le Giorgion, Le Guerchin, Le Guide, Jules le Romain, Charles Maratte, L'Orbetto, Le vieux Palma, Le Parmesan, Le Pésarèse, Le Pordenon, Raphaël, André Sacchi, André del Sarto, Le Sassoferrato, Bartolomé Schidone, Le Spagnolet, Bernard Strozzi, Le Tintoret, Le Trévisan, François Vanni, Paul Véronèse, Léonard da Vinci, les deux *Zucchero.*

Je n'ignore pas que, tandis que plusieurs de ces maîtres, tels que *le Guide, le vieux Palma* et *Paul Véronèse,* paraissent n'avoir signé aucun de leurs tableaux ; quelques-uns d'entre eux, de même que plusieurs autres italiens, tels que *le Baroche, Paris Bordone, les Caraches, le Guerchin, André del Sarto* et *le Tintoret* ont signé quelques-uns de leurs chefs-d'œuvre. Mais je pense qu'il n'en résulte aucun motif suffisant pour classer ces derniers parmi les maitres, que j'appelle *signans*, dont on trouve les signatures plus fréquemment sur leurs ouvrages ; tels que *le Titien,* qui signait de différentes manières, et qui, surtout depuis qu'il fut créé chevalier d'Empire par *Charles-Quint,* s'est plu à annoncer cette qualité, en lettres bien tranchantes sur le fond, ainsi que son nom, et souvent même l'année, sur ceux de ses ouvrages qui lui avaient le mieux réussi à son gré. Tel sont aussi, *le Bassan, Pompée Battoni, Marc Baxaïti, Jean Bellin, Guide Cagnacci, Vincent Catena, Scipion Compagno, Jean Contarino, le Dosso, Jacques Empoli, François Francia, Benvenuto Garofalo, Horace Gentileschi, Philippe Lauri, André Luïgi, le jeune Palma,* et d'autres, qui ont signé une partie de leurs tableaux, même quelques-uns la totalité, soit en toutes lettres, soit en initiales, monogrammes ou hiéroglyphes.

Si je borne ici ma liste pour les Italiens, c'est que je crois, que les ouvrages des autres peintres de l'Italie, que j'ai vus jusqu'ici, ne

sont pas assez nombreux, pour m'autoriser à en tirer une conclusion générale.

A l'exemple de la majorité des Italiens, la plupart des peintres historiques, de l'école flamande, se sont abstenus de signer leurs ouvrages. Je n'en citerai que les seuls *Rubens* et *Van Dyck;* dont le premier n'a certainement signé aucun tableau depuis ses voyages en Italie. D'où résulte que, si contre toute probabilité, il en existait qui fussent munis de sa signature bien avérée, ils ne pourraient être que des productions de sa jeunesse, dans le style de son maître *Otto Van Veen*. Quant à *Van Dyck,* il a signé, comme par prédilection, seulement quatre ou cinq de ses ouvrages, selon l'opinion générale. Les deux principaux de ceux-ci sont, *le mariage de Ste Catherine,* chef-d'œuvre admirable de ce grand homme qui fait partie de ma collection, et *le Christ en croix,* qui a servi d'épitaphe à son père, et qu'on voit maintenant dans le *Musée* à Paris tous deux portant son nom authentique en toutes lettres romaines assez mal faites, où l'*y* a la jambe longue beaucoup trop grosse. L'originalité certaine de ces signatures a toujours rendu suspecte quelques autres, en petit nombre, où le nom de *Van Dyck* se trouve en lettres ordinaires, faites avec soin, sur certains tableaux qu'on lui attribue.

Plusieurs peintres *de genre,* parmi les Flamands, Hollandais et Allemands, n'ont aussi signé aucun de leurs ouvrages: au moins n'ai-je jamais rencontré leur signature sur aucun de ceux que j'en ai vus. Tels sont *Jean Wildens,* le collaborateur pour les paysages du grand *Rubens,* et plusieurs autres très bons paysagistes; *Adam Elzhaimer,* et surtout *Pierre Neefs* le père, dont par ce moyen, joint à sa très grande supériorité, on peut distinguer les tableaux de ceux de son fils *Pierre,* qui sont tous signés et peints dans le même *genre*. Le plus grand nombre, néanmoins, des bons artistes de ces trois écoles réunies, ont été, plus ou moins, dans l'habitude de signer leurs ouvrages.

Parmi les peintres de ces écoles, chez qui cette habitude était plus constante, je compte ceux qui suivent par ordre alphabétique, dont je n'ai rencontré jusqu'ici aucun tableau sans signature.

Guillaume Van Aelst, qui signait en toutes lettres très bien formées.

Henri Aldegraf, en monogramme romain.

Ludolf Backhuysen, qui signait de plusieurs manières, mais toujours avec des lettres, qui prouvent, par leur perfection, qu'il avait enseigné l'art d'écrire.

Henri Van Balen, en lettres romaines.

Job et *Gérard Berckheyden,* la plupart en toutes lettres ordinaires.

Quirin Van Brekelenkamp, en initiales ou en toutes lettres ordinaires.

Jean Brueghel, toujours en toutes lettres romaines.

Théodore Camphuysen, en toutes lettres ordinaires.

Luc Cranach, avec un serpent ailé et couronné, ayant une bague dans sa gueule.

Albert Cuyp, en toutes lettres, ou en initiales ordinaires.

Théodore Van Delen, en toutes lettres romaines.

Balthasar Denner, en toutes lettres ordinaires.

Gérard Dou, en toutes lettres romaines.

Albert Durer, en monogramme romain.

Allart Van Everdingen, en toutes lettres ordinaires, ou en initiales romaines.

Jean-Davidz de Heem, en toutes lettres, ou en initiales ordinaires.

Samuel Van Hoogstraeten, en monogramme romain.

Jean Van Huysum, en toutes lettres ordinaires.

Ferdinand Van Kessel, en toutes lettres, ou en initiales romaines majuscules.

Gérard Lairesse, la plupart par ses deux initiales romaines.

Luc de Leyde, en monogramme.

Les deux *François Van Mieris* et *Guillaume Van Mieris,* tous trois en toutes lettres très belles, assez rarement en initiales.

Charles Demoor, en toutes lettres ordinaires.

Pierre Neefs, le fils, en toutes lettres la plupart romaines.

Arent Van der Neer, en monogramme romain.

Corneille Poelemburg, par ses deux initiales romaines.

Paul Potter, la plupart en toutes lettres ordinaires.

Jean-Henri Roos, toujours en toutes lettres ordinaires majuscucules, avec l'année.

Rachel Ruysch, en toutes lettres ordinaires.

Théodore Valkenburg, en toutes lettres ordinaires très-belles.

David Vinckenbooms, toujours par un pinçon, en flamand *vinck,* sur un arbre, en flamand *boom.*

Gio. Batta Weenix, presque toujours en toutes lettres ordinaires.

Adrien Van der Werff, toujours en toutes lettres, soit ordinaires très belles, soit romaines très soignées, avec jour et ombre.

Philippe Wouwermans, presque toujours en monogrammes de lettres ordinaires diversement combinées.

Je compte les maîtres suivants entre les bons artistes de ces trois écoles, dont j'ai trouvé tantôt les tableaux signés et tantôt non, sans que j'aie pu découvrir aucun motif de ces variations, dans la bonté respective des ouvrages, qui m'ont paru ne devoir leur signature ou son absence qu'au hasard ou au caprice du maître; sinon peut-être aux époques différentes de sa carrière, ou aux demandes de ceux pour lesquels ils ont été peints.

Jean Asselyn, dit *Crabetie.*

Corneille Bega.

Nicolas Berchem. Lorsque cet excellent artiste a signé, il l'a fait le plus souvent en toutes lettres très bien jetées; d'autres fois par des monogrammes, également bien formés par la combinaison d'un B avec un C ou avec un N, qui sont les initiales de *Claas* et de *Nicolaas,* prononciations diverses de son nom de baptême en Hollandais.

Théodore Van Berghen.

Jean et *André Both.*

Bartholomé Breenberg.

Philippe de Champaigne, et non pas *Champagne,* comme on l'écrit toujours.

Chrétien-Guillaume-Ernest Dietrich, dit *Dietrici,* qui, lors-

qu'il a signé, l'a fait de beaucoup de manières très-différentes, soit en monogrammes, soit en toutes lettres; il mettait un *y* à la fin de *Dietrici*.

A. Duck, mal nommé *le Duck*.

Govard Flinck.

François Floris.

N. Van Gelder.

Gonzales Coques, surnommé *le petit Van Dyck*.

Jean Van Goyen.

Jean Hackert.

Nicolas de Helt, dit *Stockade*.

Hegbert Hemskerk, père et fils.

Gérard Van Herp, très bon peintre, élève de *Rubens*. Il est resté longtemps inconnu, par la rareté de ses signatures.

Guillaume et *Jacques de Heus*.

Jean Van der Heyden, dont les ouvrages inimitables n'avaient que faire de signature.

Jean M. Hobbema.

Jean Holbein.

Melchior Hondecoeter.

Jean Van Hugtenburg.

Charles Dujardin, qui, lorsqu'il signait, le faisait la plupart en toutes lettres romaines grossières et mal formées.

Jean Lingelbach.

Pierre Van Lint.

Jacques Van Loo.

Gabriel Metsu, dont les tableaux signés le sont en toutes lettres ordinaires mal formées, plus rarement en romaines, toujours avec un *s* au lieu de *z*.

Théobald Michault.

Abraham Mignon.

Les deux *Moucheron*.

Gaspar Netscher. Ce merveilleux artiste a très rarement signé.

Adrien et *Isaac Van Ostade* ont plus souvent signé que non; quelquefois en initiales, la plupart en toutes lettres.

Egbert Van der Poel.

Adam Pynacker, dont les tableaux signés le sont la plupart en toutes lettres ordinaires mal formées.

Pierre Quast.

Jean-Erasme Quellin.

Paul Rembrandt, qui, lorsqu'il signait, le faisait en toutes lettres ordinaires, rarement en initiales, mais presque toujours assez mal faites, et la plupart avec l'année.

Jacques Ruisdaal.

Godefroid Schalcken, qui, lorsqu'il signait ses tableaux, le faisait la plupart en toutes lettres ordinaires, tranchantes sur le fond; rarement en initiales.

Bartholomé Spranger.

David Teniers, le fils, dont les signatures sont en monogrammes ou en toutes lettres romaines, tous deux peu soignés. Il a signé la majeure partie de ses ouvrages.

Gérard Terburg.

Théodore Van Thulden.

Luc Van Uden.

Adrien et *Guillaume Van den Velde.*

Ary de Voys, ou *de Vois,* comme je l'ai vu.

Simon de Voos, qui signait souvent en toutes lettres romaines.

Antoine Waterloo.

Jean Weenix.

Jean Wils.

Jean Wynants.

Quoique ces différentes listes ne renferment que les noms des maîtres avec les ouvrages desquels je suis le plus familiarisé, pour en avoir vu un plus grand nombre proportion gardée à celui de toutes leurs productions connues, je prie le lecteur de ne les envisager, que sous la valeur que je leur donne moi-même, savoir, comme le résultat fidele de mes nombreuses observations; de la vérité desquelles seules je me rends responsable, toujours prêt à profiter des découvertes différentes des miennes, que d'autres personnes instruites pourront faire, ou avoir faites, sur les tableaux sans nombre

qui me sont restés inconnus, quelqu'immense que soit la quantité de ceux que j'ai vus jusqu'ici.

Mais je ne puis assez recommander, de ne jamais perdre de vue les nombreuses signatures vraiment originales, que la maladresse ou l'intérêt sordide ont altérées ou fait disparaitre. Personne n'ignore, qu'en effaçant les noms, un vil manège a déjà plongé dans l'oubli le souvenir de maint excellent artiste ancien, dont on ne retrouve plus, ou presque plus de traces, sinon dans les ouvrages des biographes, qui nous ont transmis les justes éloges, qu'ont mérités de leurs contemporains, parmi tant d'illustres concurrents, beaucoup de peintres, dont on ne connaît plus les ouvrages aujourd'hui.

L'école *hollandaise,* si féconde en artistes excellents, offre surtout de nombreux exemples de ceux-ci, parmi ceux de ses élèves, dont le *style* et le *faire* approchent, en quelque façon que ce soit, du *style* et du *faire* d'un des peintres de cette même école, dont les tableaux ont pris la vogue chez les amateurs. Les signatures, qui en attestaient les talents, disparaissaient de leurs ouvrages sous les mains de la cupidité, qui les métamorphose sans remords et les sacrifie sans pudeur aux conseils d'un gain coupable.

Par ce qui précède, on a pu se convaincre que la plupart des signatures sont en toutes lettres ou en initiales, plus rarement en monogrammes; et que les maîtres, qui ont employé des hiéroglyphes pour marquer leurs ouvrages, se réduisent à un très petit nombre. Tels sont les suivants, qui font partie de mes listes, savoir: *le Dosso,* qui semble avoir mêler l'hiéroglyphe au monogramme, en passant un os de mort au travers d'un D. *Le Garofalo,* dont le nom signifie en italien la fleur d'œillet, qu'il a toujours employée pour signature. *Luc Cranach,* et *David Vinckenbooms,* dont, comme j'ai déjà dit, le premier s'est fait connaître par un serpent ailé, avec une couronne et une bague, et le second par un *pinçon* sur un *arbre,* qui désigne son nom en flamand.

Parmi les singularités que présentent quelquefois les signatures, je crois pouvoir citer celle que j'ai vue gravée derrière un petit tableau, très singulier lui-même, qui était peint sur une épaisse

plaque d'étain, dans laquelle *Charles Dujardin* avait entaillé son nom très profondément dans le métal derrière le tableau. La singularité de celui-ci, qui représentait le déluge, consistait en ce que la seule figure qui s'y trouvait, était toute nue et frappée d'un grand coup de jour, tandis que l'orage et la pluie couvraient tout le reste d'une obscurité effrayante.

Si ce fait démontre la possibilité de rencontrer des tableaux qui soient vraiment signés *par derrière;* il n'en est pas de même d'un autre fait beaucoup plus ordinaire en ce genre, par lequel nombre de personnes ont été, et sont encore tous les jours induites dans une erreur qui peut leur devenir très préjudiciable, lorsqu'elles prennent, pour une signature authentique de quelque grand maître ancien, ou pour une preuve certaine de la bonté d'un ouvrage, les armes de la ville d'Anvers, imprimées au moyen d'un fer rougi, derrière certains tableaux anciens, peints sur panneau. La vérité est que, pour maintenir, par une espèce de contrôle, la réputation dont jouissaient les panneaux faits à Anvers dans le temps où l'art y était à son plus haut point de gloire, on y avait adopté la sage précaution d'imprimer cette marque sur chaque panneau, pour en attester la bonté reconnue, comme la marque du contrôle atteste le titre des métaux précieux.

Quoique, connaissant par expérience l'intérêt qu'inspire une signature à un jeune amateur, je me sois étendu à dessein sur cet article, je ne puis néanmoins m'empêcher de dire que, si l'on était assez raisonnable pour n'apprécier un tableau que d'après son vrai mérite, sans s'embarrasser du nom qu'il porte, ou si, se refusant par habitude à un conseil si utile pour les progrès de l'art, on se rendait au moins capable de lire le nom du maître dans le style et la touche de l'ouvrage, non pas dans les lettres qui peuvent s'y trouver, toute signature alors deviendrait inutile.

Mais tant que les vrais connaisseurs seront si rares; tant que, crainte de se tromper, on n'osera louer un tableau avant d'être assuré qu'il est d'un maître qui figure parmi ceux dont on fait le plus grand cas; rien ne peut être plus commode, sans doute, qu'une signature originale bien avérée. Car elle établit sans autre preuve

l'authenticité du tableau pour tous ceux qui ont quelqu'habitude en cette partie. Mais elle ne servira en rien à l'amateur, dont l'œil novice ne pourra décider si elle est originale ou contrefaite ; à moins qu'il n'ait recours au jugement d'autrui ; ou, si le tableau lui appartient, qu'il ne se décide à éprouver cette signature avec de l'esprit-de-vin, qui enlève toute peinture nouvelle. Néanmoins, comme ce mordant attaque aussi plusieurs couleurs anciennes, l'emploi doit en être d'autant plus circonspect, que certains artistes ont signé leurs tableaux avec des couleurs si délayées et si peu solides, qu'un frottement un peu rude avec le doigt, en ôtant le vernis, suffit souvent pour les entâmer. Il faut surtout bien se garder, dans pareil cas, de se laisser tromper par une épreuve imprudente, au point d'envisager, comme peinture nouvelle, une signature vraiment originale.

Tout ce que j'ai fait voir ci-devant démontre qu'on espérerait en vain de découvrir toujours l'*auteur* d'un ouvrage, en y cherchant sa *signature*. Ce qui me reste à dire prouvera également, combien peu l'on doit espérer de pouvoir toujours déterminer l'*école* qui réclame un ouvrage, par la *matière* sur laquelle il est peint.

Pour ne rien laisser à désirer aux amateurs, je m'étendrai autant qu'il faut, sur ce point, afin qu'ils puissent juger par eux-mêmes comment et quant la *matiére*, sur laquelle est peint un tableau, peut contribuer à faire reconnaître l'école d'où il est sorti.

Je ferai observer néanmoins, que le vrai connaisseur ne regarde jamais un tableau par derrière, sinon peut-être pour s'assurer davantage du degré de sa conservation ; mais que, pour juger ce qu'il est, et de quel pays il vient, la peinture seule est sa boussole. Aussi n'ai-je jamais pu m'accoutumer à voir l'importance outrée, qu'on met assez communément en Allemagne, à connaitre sur quoi un tableau est peint. A peine l'amateur en a-t-il un en main, qu'il se hâte de le retourner pour l'examiner par-derrière ; et ce n'est qu'après ce préambule que, revenant sur ses pas, il finit par où il aurait dû commencer, c'est-à-dire, par regarder la peinture.

Le peu d'utilité d'une telle pratique, deviendra manifeste en considérant qu'une infinité de *matières* ont servi indistinctement aux artistes de tout pays pour y peindre leurs ouvrages. L'on trouve des tableaux peints sur papier, sur carton, sur vélin, sur ivoire, sur soie, sur des plaques d'or, d'argent, de cuivre, d'étain, de fer-blanc, de verre, de pâte, de marbre et d'albâtre tant blancs que panachés, de porphyre, d'agathe, de jaspe, de pierre de touche, d'ardoise et de plusieurs autres pierres, même de celles qu'on place parmi les précieuses; car j'en ai vu de petits, qui étaient peints sur grenats. Mais la toile et le bois, et quelquefois le cuivre aussi, ont été généralement employés pour les tableaux d'une certaine grandeur.

Entre ces différentes *matières,* le papier et le carton ont servi surtout aux études des artistes de grand génie des différentes écoles. Le vélin, l'ivoire, la soie, l'or, l'argent et la plupart des pierres, ainsi que les bois rares, ont été employés par des peintres, qui butaient à l'extraordinaire, au précieux, ou à l'extrême fini. Le fer-blanc n'a servi qu'aux Allemands, et à quelques Italiens, pour suppléer au cuivre. Ce dernier, ainsi que le bois et la toile, ont servi indistinctement aux peintres de tous les pays, avec les seules restrictions, qu'on peut déduire facilement des observations suivantes.

Le cuivre a été employé surtout par les Flamands et par les Hollandais, mais seulement pour les tableaux de petite ou de médiocre forme.

Parmi les bois, le sapin et autres espèces tendres, n'ont servi qu'aux peintres allemands et aux italiens. Ces derniers ont eu généralement l'habitude d'employer des panneaux extrêmement épais, dont souvent le derrière, au lieu d'être raboté ou scié, n'était travaillé qu'à la hache.

Le châteignier, employé assez communément par les peintres italiens, l'a été aussi par les plus anciens artistes allemands et même par quelques flamands, vers la même époque. Cette dernière circonstance est assez remarquable, en ce qu'elle semble indiquer que le châtaigner, si commun en Italie, doit l'avoir été aussi, dans les

XVe et XVIe siècles, en Allemagne et aux Pays-Bas, où il est devenu si rare aujourd'hui. La charpente toute de châtaignier, qu'on a trouvée en démolissant le château royal de Tervuren et quelques autres châteaux très-anciens, dans les Pays-Bas, vient à l'appui de cette observation.

L'emploi du chêne, et même de l'espèce la plus choisie, semble avoir été le partage des peintres flamands et hollandais, dont on ne trouve des tableaux sur aucun autre bois, excepté le très-petit nombre des plus anciens qui, comme j'ai dit, sont sur châtaignier. Cette espèce de panneau de chêne est si considérée chez les amateurs en Allemagne, où aucun artiste ancien ne paraît s'en être servi, qu'il devient souvent à leurs yeux un vrai titre de recommandation pour le tableau qui s'y trouve peint. Ils lui donnent par distinction le nom de *schiff-brett,* qui signifie *panneau de navire,* comme s'il provenait d'anciens navires démontés.

Enfin les seuls Italiens et quelques Espagnols se sont distingués par l'emploi de toiles très-grosses, la plupart si mal apprêtées qu'on en peut compter les fils à travers la peinture. Ces toiles italiennes sont parfois si grosses qu'on les dirait tissues de ficelle au lieu de fil.

Comme la peinture sur verre, qui a exercé autrefois des pinceaux si habiles, dont le vrai procédé n'est plus guères connu, ne peut pas trouver sa place ici, je n'ai rien à dire du petit nombre de tableaux peints sur verre ou sur des pâtes vitreuses, que j'ai eu occasion de voir et qui étaient tous peu dignes d'attention.

Mais je ne puis passer sous silence que dans ces derniers temps, quelques artistes d'Anvers ont réussi à peindre avec beaucoup de succès, derrière des verres blancs bien clairs et transparents, des fleurs, des fruits, des animaux tant morts que vivants, des insectes, coquilles et autres objets, même des paysages, en appliquant les couleurs sur le verre dans l'ordre directement opposé à celui de la peinture ordinaire, qui finit par les mêmes touches par lesquelles l'autre commence. J'ai vu plusieurs de ces tableaux peints derrière verre, que nchantaient par l'illusion. Le verre, qui leur tenait lieu

de vernis, les garantissait de toute ordure. Malheureusement, sa fragilité ne leur donnait qu'une existence précaire; tandis que les vapeurs des murs, ne pouvant pénétrer le verre, se fixaient dans les couleurs et les faisaient périr. Ces défauts réunis semblent présager la chûte prochaine de cette invention, aussi agréable qu'ingénieuse.

Je ne puis terminer cet article sans relever en peu de mots une erreur trop généralement répandue, j'ignore comment, même aux Pays-Bas et en Hollande, par laquelle beaucoup de personnes, d'ailleurs assez instruites pour ne pas ignorer qu'un bon tableau est un effet très-précieux, sont dans la ferme croyance que la *matière* sur laquelle il est peint puisse influer sur son mérite et sur son prix. Heureusement, les uns tiennent pour la toile, les autres pour le panneau. Ce partage des opinions rend moins dangereux un préjugé dont les réflexions suivantes doivent faire sentir toute l'absurdité.

Les trois *matières* le plus généralement employées pour les tableaux à l'huile, sont la toile, le bois et le cuivre. Chacune d'elles offre certains avantages, en même temps que certains défauts qui lui sont propres, mais dont l'ensemble est assez bien contrebalancé entre les trois pour ne laisser de préférence décidée à aucune.

Le cuivre est solide et uni ; mais les enfoncements et les plis, qui y arrivent par accident, sont sans remède. Il jette d'ailleurs souvent un vert de gris qui noircit et mange les couleurs sans retour ; et il rend l'enlèvement et le transport de la couleur sur une toile à peu près impraticables.

Le bois est uni et solide, mais sujet à montrer ses fibres et ses pores à travers les couleurs peu épaisses, surtout lorsqu'il a été flotté. Il est d'ailleurs sujet à se retirer, se fendre, se courber et à se décoller dans les joints.

La toile, par sa souplesse, évite bien des dangers, surtout si elle est bien apprêtée : elle facilite le rentoilage et, lorsqu'on la roule les couleurs en dehors, elle devient d'un transport facile, quelque grand que soit le tableau. Mais elle est très sujette à former des plis et à

faire fendiller et gercer la peinture, ou à la faire *trézaler* et à se ressentir trop facilement des variations de l'atmosphère. Ainsi, mérite et défauts compensés, la réflexion confirme ce que l'expérience avait démontré depuis longtemps, savoir : qu'aucune de ces trois *matières* ne mérite d'être préférée aux autres.

Pour ne rien négliger touchant les *matières* sur lesquelles on a peint, même avant la découverte de la peinture à l'huile, je crois devoir avancer que, dans les très-anciens tableaux, on trouve assez souvent que le panneau sur lequel ils paraissent être peints est recouvert d'une toile très-mince; et que la cire combinée avec d'autres substances qui l'ont rendue très-dure, a fort communément servi aux anciens artistes pour y appliquer l'or des fleurs et autres ornements dorés, souvent en relief, que, par un goût bizarre, ils introduisaient dans leurs tableaux.

CHAPITRE XIII.

Examen de la fameuse balance, inventée par De Piles, pour juger les différents degrés du mérite des principaux peintres d'histoire.

Beaucoup de jeunes amateurs éprouvent une grande difficulté pour décider, avec connaissance de cause, si un tableau est bon.

En plusieurs endroits de cet ouvrage, surtout dans le premier chapitre, on peut voir les embarras nombreux que rencontre, dans son chemin, celui qui commence à former une collection; et cela uniquement, parce qu'ignorant lui-même ce qu'il faut pour qu'un tableau soit bon, et ne trouvant personne qui veuille l'en instruire, il est toujours environné de doute, et tourmenté par la crainte de se tromper. Il est donc tout-à-fait naturel qu'il mette tous ses soins à rechercher ce qu'il croit pouvoir le conduire à cette connaissance, dont il sent un si impérieux besoin, et que, en attendant l'aptitude de juger par ses yeux le mérite réel et intrinsèque des ouvrages de l'art, il saisisse avidement tous les moyens accessoires qui lui paraissent pouvoir suppléer, d'une façon quelconque, à la connaissance effective si nécessaire, qui lui manque encore.

Ces moyens *supplétoires*, toujours très-insuffisants, se réduisent la plupart, à indiquer les maîtres dont les ouvrages sont les plus recherchés et se vendent le plus cher. Tels sont surtout les catalogues, avec les prix des ventes publiques, et les vies des peintres, dans lesquels le jeune amateur cherche à découvrir, par une lecture aussi ennuyeuse que peu profitable, les degrés de considération auxquels les différents artistes sont parvenus, et les prix auxquels se vendent leurs ouvrages ; espérant suppléer par ce moyen, dans ses achats, à la connaissance du mérite réel des tableaux, qu'il n'a pas encore acquise.

De Piles, ce partisan si zélé de la peinture et de ses productions, a formé le projet louable d'épargner, aux amateurs et aux élèves de l'art, une multitude de recherches fastidieuses et souvent trompeuses. Pour y parvenir, il a inventé sa fameuse *balance des peintres*, dans laquelle il présente, par ordre alphabétique, un certain nombre d'artistes renommés, en déterminant le mérite respectif de chacun, dans la *composition*, le *dessin*, le *coloris* et l'*expression*, par un nombre comparatif de bonnes notes, qui ne peut jamais aller au-delà de *dix-huit* dans chacune de ces quatre parties constituantes de l'art.

Ce nombre *dix-huit* représente, selon *De Piles*, le plus haut degré de perfection où le meilleur ouvrage connu soit parvenu jusqu'ici dans une des quatre parties ; mais il soutient que nous connaissons un dix-neuvième degré, dans chaque partie, auquel personne n'est encore arrivé jusqu'ici, au-delà duquel il en suppose un vingtième, qu'il attribue à la perfection suprême, que selon lui nous ne connaissons pas dans toute son étendue.

Watelet, dans son *Dictionnaire des Arts*, se borne à copier *De Piles*, en parlant de cette *balance*, qu'il appelle *un jeu d'esprit;* et *Dom Pernety*, dans le sien, se contente de dire, que le nom de *balance des peintres* présente une *idée* au moins *fausse*. *De Piles* lui-même a la modestie d'assurer, que sa *balance* est un essai, qu'il a fait plutôt *pour se divertir* que pour attirer les autres dans son sentiment.

Tout cela n'empêche pas que la disette de tout autre secours

pour s'instruire, et l'espoir flatteur que conçoivent les commençants d'apprendre facilement à connaître, par un léger calcul, le mérite des principaux artistes, au moyen de cette *balance*, ne fassent envisager celle-ci, comme une pièce très-instructive et très-utile, par la plupart des amateurs novices, qui la consultent comme un oracle; et cela avec d'autant plus d'empressement, qu'ils croient y trouver, appréciés à leur juste valeur, les maîtres italiens les plus distingués, dont ils voient trop rarement des tableaux, pour parvenir à les juger par leurs ouvrages.

Aussi ai-je trouvé partout la confiance plus ou moins établie dans cette *balance* de *De Piles*, qui a même été traduite en d'autres langues. Je crois donc pouvoir me dispenser d'en dire mon opinion, afin que les jeunes amateurs sachent à quoi s'en tenir, et qu'ils évitent les erreurs, où ils tomberaient en lui accordant une confiance illimitée. La voici, telle que cet auteur l'a donnée dans son *Cours de Peinture par principes* (in-12, Paris, 1708).

BALANCE DES PEINTRES,

INVENTÉE PAR DE PILES.

NOMS DES PEINTRES LES PLUS CONNUS.	Composition.	Dessin.	Coloris.	Expression.
Albane	14	14	10	6
Albert Dure	8	10	10	8
André del Sarto	12	16	9	8
Baroche	14	15	6	10
Bassan (Jacques)	6	8	17	0
Baptiste del Piombo	8	13	16	7
Bellin (Jean)	4	6	14	0
Bourdon	10	8	8	4
Le Brun	16	16	8	16
Calliari P. V	15	10	16	3
Les Caraches	15	17	13	13
Corrège	13	13	15	12
Dan. de Volter	12	15	5	8
Diepembek	11	10	14	6
Le Dominiquin	15	17	9	17
Giorgion	8	9	18	4
Le Guerchin	18	10	10	4
Le Guide		13	9	12
Holben	9	10	16	13
Jean da Udiné	10	8	16	3
Jaq. Jourdans	10	8	16	6

NOMS DES PEINERES LES PLUS CONNUS.	Composition.	Dessin.	Coloris.	Expression.
Luc Jourdans	13	12	9	6
Josepin	10	10	6	2
Jules Romain	15	16	4	14
Lanfranc	14	13	10	5
Léonard de Vinci	15	16	4	14
Lucas de Leide	8	6	6	4
Mich. Bonarotti	8	17	4	8
Mich. de Caravage	6	6	16	0
Mutien	6	8	15	4
Otho Venius	13	14	10	10
Palme le vieux	5	6	16	0
Palme le jeune	12	9	14	6
Le Parmesan	10	15	6	6
Paul Véronèse	15	10	16	3
Fr. Penni il Fattoré	0	15	8	0
Perrin del Vague	15	16	7	6
Pietre de Cortone	16	14	12	6
Pietre Perugin	4	12	10	4
Polid. de Caravage	10	17	0	15
Pordenon	8	14	17	5
Pourbus	4	15	6	6
Poussin	15	17	6	15
Primatice	15	14	7	10
Raphael Santio	17	18	12	18
Rembrant	15	6	17	12
Rubens	18	13	17	17
Fr. Salviati	13	15	8	8
Le Sueur	15	15	4	15
Teniers	15	12	13	6
Pietre Teste	11	15	0	6
Tintoret	15	14	16	4
Titien	12	15	18	6
Vanius	13	15	12	13
Vendeïk	15	10	17	13
Tadée Zuccre	13	14	10	9
Frédéric Zuccre	10	13	8	8

Les connaissances réelles, l'impartialité et la bonne foi que je trouve dans tous les ouvrages que *De Piles* a publiés sur la peinture, m'inspirent tant d'estime pour cet auteur, que je ne puis voir qu'à regret, qu'il ait hasardé de publier cette *balance* faite avec tant de légèreté. Il lui était très permis sans doute de la composer, comme il le dit lui-même, *pour se divertir*. Mais il aurait dû s'en tenir là, et ne pas se procurer ce plaisir aux dépens du public, en la faisant imprimer telle qu'elle est.

J'avoue, que l'idée en est ingénieuse, et que son projet pourra devenir aussi agréable qu'utile aux amateurs et aux élèves de l'art,

s'il est un jour exécuté avec l'attention scrupuleuse et les connaissances très-étendues, qu'exige une entreprise si difficile. En attendant, je ne puis me dispenser, de prémunir les commençants contre le danger auquel ils s'exposeraient, en se confiant à cette *balance*, telle qu'elle est maintenant.

Mon intention n'est toutefois pas d'en faire ici une analyse complète, ni d'en détailler toutes les inexactitudes. Cela me mènerait au-delà de mon but, pour lequel il me suffit de faire voir, par quelques traits des plus saillants, combien peu cette *balance* est *exacte*. Je ne parlerai même pas des fautes assez grossières qu'on y trouve dans les noms et leur ortographe, persuadé que, comme j'ai eu soin de les copier littéralement d'après *De Piles*, chaque amateur apercevra ces fautes sans peine Mais, quant à l'exécution du plan, je démontrerai qu'elle n'est ni *exacte* ni *complète*, sans faire mention de ses autres défauts.

Elle manque surtout d'*exactitude*, en ce que les nombres des bonnes notes n'y sont la plupart pas conformes au mérite réel respectif des peintres, auxquels ils sont assignés; comme, entre beaucoup d'autres, les exemples suivants le prouvent jusqu'à l'évidence.

Le *Baroche*, ce coloriste si aimable, s'y trouve borné à six notes, pour le *coloris*, pour lequel *De Piles* en accorde dix-sept au *Bassan*, quoique très inférieur en cette partie à *Sébastien del Piombo*, qui n'en obtient néanmoins que seize dans la *balance*, ou par erreur il se trouve nommé *Baptiste*.

Le Brun, quelqu'inférieur qu'il soit à *Eustache le Sueur*, dans le *dessin*, le *coloris* et *l'expression*, s'y voit cependant placé au-dessus de lui dans toutes ces parties.

Les trois *Caraches* sont rangés sans façon, dans cette *balance*, absolument sur une même ligne, pour toutes les parties de la peinture.

Le *Giorgion* n'y obtient que neuf notes pour le *dessin*, pour lequel le *Tintoret*, si souvent incorrect, en reçoit jusqu'à quatorze.

Le *Guide*, cet artiste sublime, reconnu par excellence pour *le peintre des Graces*, il n'y a que treize notes pour le *dessin*, neuf

pour le *coloris*, et douze pour l'*expression*. Lui, à qui Bologne doit son *saint Pierre pénitent*, ce chef-d'œuvre de l'art, que *Cochin*, dans son *Voyage pittoresque*, proclame comme le tableau le plus parfait *par la réunion de toutes les parties de la peinture*, qui soit en Italie.

On serait tenté de croire que *De Piles* a voulu vraiment *se divertir* aux dépens du *Guide*, en voyant, qu'il ne lui a accordé aucune note pour la *composition*; tandis qu'on rencontre tant d'ouvrages, si bien composés, de ce maître, à Bologne et ailleurs en Italie, aussi bien que dans les galeries publiques; surtout tandis que le *saint Job*, qu'il a peint pour Bologne, et l'admirable *Assomption*, de vingt-six figures grandeur naturelle, qu'il a peinte pour Vérone, suffiraient seuls pour l'immortaliser dans cette partie de l'art.

Luc Giordano, que la *balance* appelle *Jourdans*, n'en reçoit que neuf notes pour le *coloris*; tandis qu'elle en accorde jusqu'à seize, en cette partie, au *Caravage*, ce coloriste si faux avec ses ombres noires d'une dureté insupportable.

Léonard da Vinci et *Michel-Ange Buonaroti* n'en obtiennent chacun que quatre, dans ce même *coloris*, ou *Raphaël* en obtient douze. Ceux qui ont vu les ouvrages de *Léonard da Vinci*, au *Musée* de Paris et ailleurs, et ceux qui ont eu l'occasion si rare de voir un tableau à l'huile bien avéré de *Buonarotti*, tel que le chef-d'œuvre admirable que j'en possède, doivent être convaincus que cette proportion s'écarte absolument de toute justesse.

François Penni, dit *le Facteur*, n'y reçoit aucune note pour la *composition*; lui qui a peint *le Passage de la mer rouge*; pour ne pas parler de ses autres ouvrages qu'on voit à Rome et ailleurs.

Van Dyck, ce dessinateur si correct et si élégant, appelé *Vendeïk* par *De Piles*, se trouve borné, dans sa *balance*, à dix notes pour le *dessin*, pour lequel elle en donne seize à *Le Brun*, quinze à *Pourbus*, quatorze à *Otto Venius*, à *Pierre de Cortone* et au *Tintoret*, et jusqu'à douze à *Teniers* même !

Si *De Piles* a eu raison de n'accorder aucune note pour le *colo-*

ris, à *Polidore de Caravage* qui, sauf son *Portement de Croix* de Messine, n'a peint que des bas-reliefs, et à *Pierre Testa,* qui n'est connu que pour ses gravures; il a eu tort de placer l'un et l'autre parmi les *peintres les plus connus;* à moins qu'il n'ait été persuadé, qu'on peut être *peintre* sans employer des couleurs.

Je ne puis concevoir ce qui a pu engager cet auteur, d'ailleurs si modéré et si équitable, à refuser jusqu'à la moindre note, pour la partie de l'*expression,* au *Bassan,* à *Belin,* et au *vieux Palme,* très-faibles à la vérité, mais pas tout-à-fait *nuls* dans cette partie; et même à *François Penni,* le collaborateur du grand *Raphaël,* dont cet élève a achevé plusieurs ouvrages après la mort de son maître.

Je suis mécontent aussi du trop petit nombre de notes que *De Piles* accorde pour l'*expression,* à plusieurs autres peintres, tels que *Paul Véronèse,* auquel il n'en donne que trois, tandis que le seul tableau que je possède de cet artiste doit lui en valoir davantage; tels encore que *Jacques Jordaens* et *Teniers,* si renommés pour l'*expression* de leurs figures, à chacun desquels cet écrivain ne donne néanmoins que six notes dans cette partie de l'art.

Je crois en avoir dit assez jusqu'ici pour faire voir combien la *balance* de *De Piles* est peu *exacte.* Le lecteur verra de même combien peu elle est *complète,* en jetant un coup-d'œil sur la liste des noms qui la composent. Car il s'apercevra d'abord que, parmi les peintres d'histoire, auxquels cet auteur s'attache exclusivement ici, il en est beaucoup de très-distingués qu'on y chercherait en vain.

Ce serait une mauvaise excuse de dire que *De Piles* n'a choisi sa liste que parmi les peintres *les plus connus.* Car, si sous ce prétexte il a pu se passer de parler de quelques excellents artistes dont les ouvrages sont moins répandus, tels que *Furini, Allori, Bordone, Schidone* et le *Cavedone;* il n'a pu alléguer le même motif pour une quantité d'autres, qui étaient très-connus de son temps, tels que le *Bénédette,* le *Spagnolet,* les *Proccacini,* le *Calabrois,* le *Prête Génovèse, Murillos, Cignani, Sacchi* et autres parmi les *Italiens; de Crayer, de Champaigne, Gonsales, Van*

Thulden et plusieurs autres, parmi les *Flamands;* ainsi que *Lairesse* et *Van den Eekhout,* parmi les *Hollandais.*

Ayant reconnu combien peu la *balance* de *De Piles* est correcte, je me suis occupé, pendant mes longs voyages, à en former une à ma manière, uniquement pour ma propre satisfaction. Mais, en prenant la sienne pour modèle, je m'y suis attaché par préférence aux maîtres *Italiens,* comme beaucoup moins connus que ceux des autres écoles aux Pays-Bas et en Hollande, où il est extrêmement rare de rencontrer des tableaux italiens ; non-seulement parce qu'il est en effet fort difficile de s'en procurer de véritables, mais aussi parceque le préjugé y est établi qu'il ne peut sortir que des copies de l'Italie, tous les originaux y appartenant à des établissements publics ou à des familles dans lesquelles ils sont fixés par des fidéïcommis permanents. Ce préjugé populaire est cause qu'un tableau italien, quelqu'évidente que puisse en être l'originalité, y demeure toujours plus ou moins suspect chez tous ceux qui n'ont pas une connaissance assez ferme pour oser s'en rapporter à leurs yeux plutôt qu'à leurs oreilles ; et, par malheur, ceux-ci ont toujours fait et feront probablement long-temps encore, le plus grand nombre.

Tout devait donc fixer ma principale attention sur les *Italiens ;* d'autant plus qu'ils forment eux seuls les trois quarts de la *balance* de *De Piles,* qui ne regarde que les peintres d'histoire et que j'avais prise d'abord pour base de mon travail, mais dont je ne tardai pas à m'écarter pour y joindre beaucoup de peintres éminents qui ne s'y trouvent pas, et surtout pour suivre, dans la division des parties de l'art, un plan plus conforme aux besoins des amateurs, qui devait rendre mes calculs plus clairs et plus méthodiques et les motifs de mes jugements plus faciles à vérifier.

Je communiquai mon entreprise à ceux des amateurs et des artistes que je trouvai, pendant mes courses, les plus versés dans la connaissance des maîtres italiens et de leurs ouvrages, par un plus long séjour en Italie. Tous approuvèrent mon plan et plusieurs voulurent bien, à ma prière, composer à leur tour des *balances* pour les peintres qui leurs étaient le mieux connus : quelques-uns même

y joignirent les prix respectifs des tableaux de ces peintres, en prenant pour base commune *une tête terminée sans mains*. Je recueillis avec soin ces matériaux, dans l'intention de m'en servir un jour pour confirmer ou pour rectifier, par la confrontation, la *balance* que j'avais entreprise moi-même d'après mon propre plan.

Ce plan diffère surtout de celui de *De Piles* en ce, qu'au lieu de quatre colonnes que cet auteur a établies pour la *composition*, le *dessin*, le *coloris* et l'*expression*, j'ai cru devoir en admettre cinq, pour pouvoir embrasser plus complètement, sans ambiguité et sans confusion, les dix-huit parties de la peinture, qui contribuent chacune pour soi, au *bien rendu* et au *bon choix* du tableau, comme je l'ai fait voir au deuxième chapitre, et qui sont : l'invention, la composition, la disposition ou l'ordonnance, le dessin, les airs de têtes, l'expression, les attitudes, la perspective linéaire, la perspective aérienne, les couleurs propres, les couleurs locales, le ton général du coloris, le clair-obscur, la transparence, l'harmonie, l'effet, l'empâtement et la touche ; chacune desquelles doit être prise séparément en considération, pour juger le mérite des tableaux et par conséquent aussi, pour juger le mérite respectif des maîtres.

Mais si celui qui veut calculer le degré de perfection où les différents peintres ont poussé le talent, doit nécessairement examiner leurs ouvrages du côté de chaque partie de l'art, il n'en est pas de même lorsqu'il veut communiquer son opinion au public, qui ne demandera qu'à jouir du résultat des jugements que l'observateur aura porté séparément sur toutes les parties du talent de chaque artiste, et qui sera charmé de pouvoir en profiter avec le moins de peine possible. D'où suit que, pour parvenir à faire une *balance* vraiment utile, il faut réduire les parties de l'art à un aussi petit nombre de divisions que peut le permettre la clarté, si indispensable dans une matière si compliquée. Car il serait aussi imprudent d'embrouiller le jeune amateur par un trop grand nombre de divisions, que de le laisser dans l'incertitude et l'obscurité, par un nombre insuffisant.

Des dix-huit parties qu'assigne mon deuxième chapitre comme devant concourir à la bonté d'un tableau, les trois premières appartiennent au *sujet,* les cinq suivantes au *dessin,* et les dix dernières au *coloris*. *De Piles* les a réduites à quatre divisions, dont une pour le *sujet,* deux pour le *dessin* et les parties qui en dépendent, et une seule pour les dix parties du *coloris*.

J'ai retenu les trois divisions de cet auteur pour le *sujet* et le *dessin,* en y faisant néanmoins les changements nécessaires. Mais je n'ai pu m'en tenir à sa division pour le *coloris;* car celui-ci renferme tant de parties qui sont indépendantes entr'elles, que beaucoup d'artistes ont excellé dans les unes et nullement dans les autres. Aussi, pour éviter la confusion et l'incertitude que la division de *De Piles* laisse au sujet du *coloris,* j'ai cru devoir accorder à celui-ci deux divisions au lieu d'une; dont la première renferme les couleurs propres et la transparence, avec le ton général du coloris sur lequel celles-là influent beaucoup. J'y ai joint l'empâtement et la touche. L'autre division renferme les cinq parties restantes du coloris, desquelles dépend surtout sa vérité et sa conformité avec la nature dans le *tout-ensemble*.

Les partisants exclusifs du *dessin,* parmi les peintres, ne m'approuveront probablement pas en ceci, et me taxeront de partialité pour le *coloris*. Mais j'ai dit, dès le premier chapitre, que je n'écris pas pour eux, mais pour les amateurs et pour les curieux, auxquels je ne veux rien laisser à désirer de tout ce qui, parmi les différens *résultats* de l'art, peut contribuer à faire connaître le mérite réel d'un tableau.

C'était pour ce motif, que je m'étais proposé, de leur communiquer dans cet ouvrage, comme un moyen de plus, la *balance* que j'ai composée pour mon usage, à laquelle je comptais même ajouter les prix des ouvrages de plus de soixante des principaux peintres italiens, pour servir de supplément au chapitre XIV, qui renferme les prix des meilleurs tableaux *flamands, hollandais* et *allemands*. Mais, lorsque je me mis à comparer les *balances* de mes amis, entre elles et avec la mienne, je m'aperçus qu'il n'y régnait pas assez d'accord, pour pouvoir en publier le résultat avant de les

avoir soumises à un examen sévère. Je trouvai surtout les prix qu'on m'avait fixés trop différents entre eux pour oser m'en servir, étant hors d'état d'en décider par moi-même, vu le nombre trop petit de tableaux italiens bien avérés, que j'ai vus exposés en vente publique.

Arrêté dans mon projet, par cette difficulté imprévue, j'essayai de consulter ceux que, parmi les vrais connaisseurs, je savais être les plus capables de m'assister par leurs lumières. Mais tout le fruit que je tirai de ces démarches et de ma correspondance fut, de me convaincre de plus en plus de la difficulté d'exécuter cette entreprise avec l'exactitude dont je me suis fait jusqu'ici une loi dans tous mes ouvrages.

Je me vois donc, à regret, forcé de différer, pour le moment, l'exécution de ce projet, sans néanmoins y renoncer. Car j'espère bien publier un jour ma *balance,* avec de nombreuses observations, dès que les nouvelles recherches, que je me propose de faire à ce sujet, m'auront mis à même de parvenir au degré de certitude et d'exactitude, qu'exige un travail qu'on destine au public.

En attendant, je crois ne pas pouvoir m'exempter, de joindre ici un échantillon de mon plan, pour que mes lecteurs puissent le comparer avec celui de *De Piles,* et pour leur communiquer en même-temps les raisons qui m'ont engagé à diviser l'art du peintre en dix-huit parties, afin de faciliter aux amateurs le jugement des tableaux, à la bonté desquels ces parties doivent contribuer toutes, chacune pour sa part, par leurs *résultats.* Ils y verront aussi mes motifs pour distribuer, comme je le fais, ces dix-huit parties, dans mes cinq colonnes, afin d'obtenir autant d'ordre et de clarté qu'il a été possible. Enfin ils observeront que, pour faciliter le mouvement de la *balance,* j'ai adopté le nombre vingt-quatre pour mon plus haut, à la place du nombre dix-huit que *De Piles* avait adopté pour le sien.

Ayant remarqué que, parmi les cinquante-huit peintres qui entrent dans la *balance* de cet auteur, il n'y en a que quatorze dont la totalité des bonnes notes, qu'ils y obtiennent, monte jusqu'à cinquante, je choisis par préférence, pour mon échantillon, les sept maîtres

dont, parmi ces quatorze, les ouvrages sont le plus généralement connus en Europe ; afin de mettre ainsi les amateurs à même d'apprécier plus facilement mon opinion, sur ces artistes, et de l'admettre, si l'observation la leur fait trouver bonne, ou de la rejetter si l'expérience qu'ils pourront acquérir eux-mêmes par la vue d'un nombre assez considérable de tableaux bien avérés, les met en droit de conclure, que j'ai apprécié trop haut ou trop bas, dans l'une ou l'autre de mes cinq colonnes, le mérite respectif de quelqu'un des sept maîtres, dont j'ai cru devoir me servir pour donner une idée de ma *balance*.

Je suis très-éloigné, de vouloir mettre plus d'importance à mon jugement en ceci, que *De Piles* n'en a mis au sien. Aussi ne donné-je cet échantillon de ma *balance* que pour ce qu'il pourra valoir aux yeux des autres, sans former aucune prétention sur leur jugement. Car je me garderai bien d'oublier, en cette occasion, ce que je dis si souvent dans mon ouvrage, savoir, que la vue seule doit décider du mérite, des tableaux et des artistes, et qu'il ne faut s'en rapporter sur ce point à aucune autorité, si non lorsque nos yeux la confirment.

ARTICLES EXTRAITS DE MA BALANCE DES PEINTRES.

NOMS des PEINTRES.	Invention, composition et disposition.	Dessins, airs des têtes et perspective linéaire.	Expression et attitudes.	Couleurs propres, transparence, ton du coloris, empâtement et touche.	Couleurs locales, perspective aérienne, harmonie, clair-obscur et effet.
Annibal Carache	19	21	18	18	17
Corrège	16	19	21	21	22
Van Dyck	19	19	19	20	22
Raphael	22	23	23	20	15
Rembrandt	16	11	16	22	20
Rubens	24	18	19	22	21
Titien	16	16	14	24	18

TOTAL DE MES NOTES ET DE CELLES DE DE PILES.

NOMS des PEINTRES.	Total de mes trois premières colonnes.	Total de la composition, du dessin et de l'expression de De Piles.	Total de mes deux dernières colonnes.	Total du coloris de De Piles.	Total de mes cinq colonnes.	Total des quatre colonnes de De Piles.
Ann. Carache.....	58	45	35	13	93	58
Corrège.....	56	38	45	15	99	53
Van Dyck.....	57	38	43	17	99	55
Raphael.....	68	53	35	12	103	65
Rembrandt.....	43	33	42	17	85	50
Rubens.....	61	48	43	17	104	65
Titien	46	33	42	18	88	51

En comparant le total des notes, qu'obtient chacun de ces célèbres artistes dans mes trois premières colonnes, avec le total de celles que lui accorde *De Piles,* pour la composition, le dessin et l'expression, et en comparant le total des notes, que chacun d'eux reçoit dans mes deux dernières colonnes, avec celles que *De Piles* lui donne pour le coloris, il devient très-facile à voir par un léger calcul comparatif, en quoi mes jugements sur ces maîtres s'accordent avec ceux de cet auteur et en quoi ils en diffèrent; pourvu qu'on observe seulement que mon plus haut nombre étant 24 et celui de *De Piles* 18, les nombres de mes bonnes notes doivent toujours être comme 4 à 3 à celles de *De Piles* pour les égaler dans chaque colonne; mais qu'il faut compter doubles les notes que celui-ci accorde au coloris, si l'on veut les mettre en équilibre avec les miennes: car cette colonne chez lui représente les deux miennes réunies.

De cette manière, on trouvera qu'en comparant le produit total de mes trois premières colonnes avec celui des deux premières, jointes à la quatrième de *De Piles;* et le produit total de mes deux dernières avec le produit doublé de sa troisième, le résultat de mes trois premières colonnes produira: pour *Annibal Carache,* une

augmentation de deux de mes notes : pour le *Corrège,* $5\frac{1}{5}$ notes d'augmentation : pour *Van Dyck,* jusqu'à $6\frac{1}{5}$ notes d'augmentation: pour *Raphaël,* une perte de $2\frac{2}{5}$ de mes notes : pour *Rembrandt,* une note de perte : pour *Rubens,* 3 notes de perte : pour le *Titien,* 2 notes d'augmentation. Le résultat de mes deux dernières colonnes sera pour le *Carache,* le gain d'un tiers de note : pour le *Corrège,* le gain des trois notes : pour *Van Dyck,* une perte de $3\frac{1}{5}$ notes : pour *Raphaël,* 3 notes de gain : pour *Rembrandt* 3, $\frac{1}{5}$ notes de perte : pour *Rubens,* $2\frac{1}{5}$ notes de perte, et pour le *Titien,* 6 notes de perte.

Par ce calcul comparatif, on voit que le *Carache* et le *Corrège* gagnent des deux côtés dans mes colonnes, sur l'estimation que *De Piles* avait faite de leur mérite : qu'au contraire *Rembrandt* et *Rubens* perdent, des deux côtés, sur son estimation : tandis que *Van Dyck, Raphaël* et le *Titien* gagnent d'un côté, et perdent de l'autre. L'on voit encore que, par le total de mes trois premières colonnes, *Raphaël* occupe la première place, *Rubens* la seconde, le *Carache* la troisième, *Van Dyck* la quatrième, le *Corrège* la cinquième, le *Titien* la sixième, et *Rembrandt* la dernière : tandis que, par le total de mes deux dernières colonnes, le *Corrège* et *Rubens* occupent la première place, *Van Dyck, Rembrandt* et le *Titien* la seconde, le *Carache et Raphaël* la troisième.

Quelleque puisse être l'opinion de mes lecteurs sur cet échantillon de ma *balance* des peintres j'ose me flatter, qu'ils ne perdront pas de vue, que cet ouvrage étant consacré surtout à l'utilité des amateurs qui forment des collections, je n'ai pu prendre aucun égard, dans mon estimation, aux fresques qui nous restent de quelques-uns de ces sept maitres, quelque grand que puisse en être le mérite; mais que je n'ai pu que m'en tenir aux seuls tableaux à l'huile pour aprécier ces artistes. J'ai d'ailleurs cru ne devoir les juger que d'après le plus grand nombre de leurs ouvrages les plus considérables, pour ne pas induire les commençants en erreur par des jugements fondés sur quelques pièces isolés. C'est ainsi, par exemple, qu'*Annibal Caraehe* aurait mérité 20 notes dans chacune de mes colonnes appartenants au coloris, si j'avais voulu l'aprécier seulement d'après

ses deux admirables chefs-d'œuvres que possède la galerie de Dresde.

Personne, j'espère, ne me reprochera, d'avoir jugé ces grands artistes avec légèreté ou prédilection, ou sans les avoir bien étudiés: car, non-seulement je puis dire, sans exagérer, d'avoir vu un très-grand nombre de leurs ouvrages, mais je puis assurer aussi d'avoir pesé leur mérite, dans chaque partie de la peinture, sans la moindre prévention et avec toute l'équité possible. Le seul reproche, que je pourrais peut-être me faire, serait d'avoir été plus sévère envers *Rubens* qu'envers aucun autre, pour éviter d'autant plus sûrement tout soupçon de partialité. Car, dans ma troisième colonne, je lui accorde 4 notes $\frac{2}{5}$ et moins, en proportion, que *De Piles*, parce qu'il réussissait moins bien dans les expressions douces que dans les fortes; tandis que je n'y donne qu'une seule note de moins à *Raphaël* pour avoir beaucoup moins bien réussi dans les fortes expressions que dans les douces.

Quant aux raisons qui m'ont engagé à diviser l'art du peintre eu égard à ses *résultats*, dans les dix-huit parties qui remplissent mes cinq colonnes, afin de rendre par ce moyen le jugement des tableaux plus méthodique et plus facile, le lecteur les trouvera la plupart renfermées dans mon deuxième chapitre. Il verra d'abord pourquoi je distingue la composition de l'invention et de la disposition, tant réunies que séparées. Il y verra en partie aussi ce qui concerne le dessin proprement dit, et les quatre parties qui en dépendent selon moi.

Ici j'ajouterai que le mot *dessin*, dans ma deuxième colonne, désigne l'art de tracer les contours des corps et de leurs parties, peu importe qu'ils soient inanimés ou vivants, abstraction faite de leurs mouvements et de ce qui peut se passer dans l'âme de ceux qui vivent. Dans ce sens, cette partie de l'art contribue au *bien-rendu* du tableau par le *goût* et par la *correction*.

Par les *airs des têtes*, j'entends, dans la même colonne, les traits qui caractérisent les différentes physionomies ou les portraits des hommes; c'est-à-dire les formes particulières de leurs visages, qui les distinguent entr'eux et qu'ils tiennent par leur naissance de la

nature. *La perspective linéaire* fait diminuer les corps en raison de leurs distances.

Les trois parties comprises dans cette deuxième colonne donnent donc la forme, le caractère individuel et la proportion à tous les corps ; tandis que l'*expression* et *les attitudes* que renferme la troisième colonne, font parler et agir les corps humains. Elles se prêtent la main si nécessairement dans la plupart des passions humaines que l'*expression*, sans le concours des *attitudes*, perdrait une grande partie de sa vérité et de son énergie. L'une et l'autre ont leur source dans la pensée et dans les affections de l'âme, et sont aussi variables et fugitives que les situations inconstantes où peut se trouver celle-ci. Ce serait une très-grande erreur de les confondre, l'une avec les *airs des têtes*, les autres avec les *positions* tranquilles des figures en repos et dans l'apathie. En un mot, tout homme non prévenu concevra facilement que, tandis que ma deuxième colonne est toute consacrée au *corps*, ma troisième l'est toute à l'*âme*.

Ceux-là qui croiront que c'est par prédilection pour l'école *flamande*, que j'accorde dans ma *balance* deux colonnes au *coloris*, se tromperont assurément. Ceux-là au contraire qui diront que c'est l'amour du *coloris* qui m'y engage, auront en partie raison. Mais, s'ils lisent attentivement ce que je dis vers la fin du deuxième chapitre, des deux parties très-distinctes dont dépend la perfection du *coloris*, ils seront convaincus, j'espère, de la nécessité d'accorder deux colonnes à cette partie intéressante de l'art, dont je démontre si évidemment l'influence décisive sur le *bien-rendu* de tout tableau, dans beaucoup d'endroits de cet ouvrage, surtout dans le deuxième chapitre.

En diront ce qu'ils voudront ceux qui, parmi les peintres modernes, ont le malheur de croire que *bien dessiner* et *bien peindre* sont deux termes à peu près synonymes. L'amateur et le curieux, pour lesquels j'écris, connaissent trop l'importance du *coloris* pour ne pas me savoir gré de lui avoir consacré deux colonnes, et trouveront que ceux qui ne jurent que par le *dessin* ont grand tort de se plaindre quand j'accorde autant à celui-ci, qui ne renferme que cinq parties, qu'au *coloris* qui en renferme dix.

D'ailleurs, tout lecteur impartial verra, dans mon échantillon même, la preuve certaine qu'il faut au moins deux colonnes pour le coloris : puisque le *Titien*, qui épuise toutes mes 24 notes dans la quatrième colonne de ma *balance*, n'en obtient que 18 dans la cinquième, quoique l'une aussi bien que l'autre n'appartienne qu'au *coloris*. Bien plus, si j'avais à juger le *coloris* du *Caravage*, je lui donnerais jusqu'à 20 bonnes notes dans ma quatrième colonne, et pourrais à peine lui en accorder 3 dans ma cinquième. Aussi ne puis-je concevoir comment *De Piles* a pu lui en accorder, dans sa colonne du *coloris*, jusqu'à 16, sur les 18 qui font son plus haut nombre ; sinon qu'il se soit borné à juger ses couleurs *propres* seules, sans faire attention aux autres parties du *coloris*, dont dépend la conformité avec la nature.

Dans ma quatrième colonne, j'ai joint la *transparence* aux *couleurs propres* du premier plan, parce qu'elle doit les y accompagner surtout. Toutes deux influent beaucoup sur le *ton général du coloris* que j'y ai joint, et que, pour abréger, j'ai nommé simplement *ton du coloris* dans ma *balance*. Quant à l'*empâtement* et la *touche*, qui se trouvent dans la même colonne, si quelque peintre moderne soutient qu'ils ne font pas partie des principes de l'art, l'amateur et surtout le connaisseur trouveront qu'ils font une partie très-essentielle du *bien rendu* de tout tableau, et, par conséquent, du mérite de tout artiste. L'importance qu'y mettent les vrais connaisseurs pour juger la bonté d'un ouvrage et pour en reconnaître l'auteur, m'aurait suffi pour les placer parmi les parties intéressantes de l'art, quand même ce que j'en dis dans le deuxième chapitre ne m'en aurait pas imposé l'obligation.

Il est d'ailleurs évident que, quoique ces deux parties de l'art ne soient que *manuelles*, elles sont soumis à des règles et à des principes, et ne doivent nullement être envisagées comme entièrement arbitraires. Car, exécutées par une main ferme et habile, que conduit un artiste instruit et judicieux, elles peuvent contribuer beaucoup à la perfection de tout tableau, et à l'imitation trompeuse des objets, qui seule peut produire cette illusion magique, vrai but de la peinture. Tandis qu'une *touche*, faite à contre-sens et opposée à

la nature des objets, ne peut produire qu'une imitation manquée, et par conséquent un mauvais tableau. De même qu'un *empâtement*, mal choisi ou mal conduit, peut gâter l'ouvrage le mieux conçu et le mieux dessiné, comme je le fais voir au même chapitre, et comme je pourrais le prouver par mille exemples.

Il est nécessaire d'observer que, dans ma dernière colonne, il ne s'agit pas du *clair-obscur* d'une ou de plusieurs figures, ni de celui d'un ou de plusieurs plans, mais du *clair-obscur* général, qui est, comme je le dis au deuxième chapitre, le *résultat* des *clair-obscurs* réunis de toutes les figures, de tous les objets et de tous les plans que renferme un tableau. J'annoterai encore sur cette colonne que, quoique je dise dans le même chapitre que ce *clair-obscur* influe beaucoup sur *l'harmonie*, et que tous deux contribuent infiniment à l'*effet* du tableau, il n'en est pas moins certain, que ces trois parties, toutes comprises dans cette colonne, sont très-distinctes entre elles. Car rien n'est plus commun que de voir des tableaux plein d'accord et d'*harmonie*, dont néanmoins le *clair-obscur* est trop faible, et qui ne font aucun *effet*. Il n'est pas moins commun d'en voir qui sont pleins d'un *effet* factice, quoique le *clair-obscur* en soit faux, et qu'il n'y règne aucune *harmonie*. Enfin j'en ai vu plus d'un, où il n'y avait rien à dire contre le *clair-obscur*, quoique le mauvais choix des couleurs *propres* en rendit l'*effet* désagréable.

CHAPITRE XIV.

Des prix auxquels se sont vendus jusqu'ici les tableaux des différents maîtres, les plus distingués, des écoles flamande, hollandaise et allemande.

En donnant, au jeune amateur, les règles et les instructions nécessaires pour connaître, juger et conserver les productions de l'art, lorsque je tâche d'en inspirer l'amour à tous les hommes raisonnables et sensibles, ainsi qu'aux hommes riches et puissants le désir d'en posséder, j'accomplis avec satisfaction et facilité la tâche agréable que je me suis imposée : car tout y coule de source, et repose sur des bases certaines et sur des vérités immuables, fondées dans la nature des choses.

Mais j'avouerai sincèrement qu'il n'en est point de même avec la partie que j'entreprends ici ; où il y a tant de désagrements à craindre, si peu de secours à espérer, tant de difficultés à vaincre et si peu de gloire à acquérir, que tout homme, moins dévoré que moi du zèle de devenir utile aux autres, passerait très-probablement tout ce chapitre sous silence, et se détournerait d'une route qui ne présente partout que des ronces et des épines.

Rien néanmoins ne peut me retenir de rendre encore, aux amateurs de l'art, ce service, qui est le complément de la plupart des autres, dont il assure l'utilité, et dont il facilite la pratique. Car de quoi leur serviraient toutes les autres connaissances si, au moment d'acquérir un tableau dont les bonnes qualités les auraient satisfaits, ils se trouvaient arrêtés par la seule ignorance du prix qu'ils peuvent y mettre ?

On me dira peut-être que, dans les ventes publiques, on peut se passer de cette connaissance, puisque tout s'y réduit à une enchère de plus. Je répondrai que, quoiqu'à parler strictement la connaissance des prix y soit moins nécessaire, elle ne laisse pas d'y être très souvent utile. Mais l'amateur pourra-t-il s'en passer de même dans les ventes à l'amiable, surtout dans les occasions imprévues, où il lui sera imposible de recourir aux conseils d'un homme, sur les connaissances et la probité duquel il puisse compter à tous égards ?

Je crois donc devoir me charger de cette besogne, quelque hérissée qu'elle soit d'obstacles, afin de ne rien laisser en arrière qui puisse être utile à mes lecteurs. Mais pour empêcher les cavillations et les censures mal fondées, qui deviennent si faciles dans une matière si vague et si compliquée, non-seulement je rendrai compte des difficultés et des embarras qui s'y présentent et qu'on ne peut éviter, mais aussi des conditions et des règles que je me suis imposée, et qu'on ne doit jamais perdre de vue si l'on veut faire un usage prudent de ma liste des prix.

J'espère surtout qu'on observera, que j'ai eu soin de me débarrasser de toute responsabilité pour les quatre cinquièmes des articles de ma liste, dont j'ai fixé les prix d'après l'autorité d'un auteur, qui est connu dans toute l'Europe pour être du plus grand poids dans cette matière. Quant aux articles nouveaux, que j'ai ajoutés à son travail, de même qu'aux changements que j'ai cru devoir faire à un petit nombre de ses articles, je m'en rends volontiers responsable, au point que si la protestation solennelle que je fais ici, d'avoir tout jugé avec la plus grande impartialité et toute la bonne foi possible, pouvait ne pas encore suffire, pour me mériter la confiance dont je

mé sens digne, de la part de mes lecteurs, je suis prêt à prouver la vérité et l'exactitude de mes jugements, par les autorités, les faits et les motifs, sur lesquels ils sont basés.

Entre les difficultés sans nombre qui se présentent, pour déterminer avec précision la valeur des ouvrages des différents maîtres, je me bornerai à citer celles qui s'offrent à mon esprit en ce moment. Elles pourront suffire pour faire entrevoir les autres.

La première et la plus grande de toutes ces difficultés se trouve dans la source même, qui devrait fournir le plus de connaissances en cette matière; je veux dire, les catalogues avec les prix des ventes publiques, par la raison qu'on ne peut les consulter qu'avec la plus grande circonspection: car ils peuvent souvent induire en erreur de plus d'une manière, lorsqu'ils n'ont pas été rédigés par des gens aussi instruits qu'intègres, soit par les grands noms sous lesquels on y cherche quelquefois à faire passer pour bons des tableaux médiocres, qui n'appartiennent nullement à l'artiste auquel on les y donne; soit par les éloges pompeux qu'on y fait d'un tableau, vraiment original d'un grand maître, sans faire aucune mention de l'état ruineux où il se trouve; soit encore, en ne disant pas qu'un tel tableau, quoique réellement du maître qu'on nomme, n'est qu'un travail de sa toute première jeunesse ou de sa plus mauvaise *manière;* soit même, en faisant passer, sans honte, une copie pour un original.

Cette conduite peu franche des faiseurs de catalognes, qui n'est presque jamais d'une utilité réelle pour la vente des tableaux lui devient au contraire très nuisible dès qu'elle est reconnue, en ce qu'elle jette du doute, même sur les articles sincères, dans l'esprit des amateurs novices. Elle est d'ailleurs une source féconde d'embarras pour celui qui cherche à s'instruire, des prix réels des tableaux, d'après les catalogues avec les prix des ventes publiques. Car, ne voyant pas ces tableaux, il ne peut juger de leur mérite, que par les noms qu'on leur donne et par les éloges qu'on en fait dans ces catalogues, où il trouvera quelquefois deux morceaux, portant le même nom, ayant à peu près les mêmes dimensions, et qui sont d'un mérite peu différent à en croire les descriptions; dont né-

anmoins l'un aura été vendu plusieurs milliers de francs, et l'autre à peine autant de centaines.

Une circonstance si peu vraisemblable, n'embarrasse guères le connaisseur, qui sait à quoi s'en tenir, et qui dans ce cas n'envisage que le plus haut prix, comme réel et annonçant le maître. Mais elle pourrait tromper le jeune amateur et pourrait l'engager à croire que les prix des tableaux ne sont qu'arbitraires et dépendants du hasard dans les ventes, s'il n'était pas encore assez instruit, pour savoir que les prix des ouvrages, avérés et bons, sont trop généralement connus et trop peu variables, pour pouvoir souffrir des chûtes pareilles, dès que la vente, où ils se trouvent, a de quoi attirer l'attention des amateurs.

Une autre difficulté, qui n'est pas peu considérable, naît de la différence des prix des tableaux et de la variété de prédilections pour certains maîtres dans différents pays. Aussi, pour n'induire personne en erreur, crois-je devoir énoncer que, dans mes estimations, je n'ai fait aucun usage des prix considérables, qu'on met aux tableaux en Angleterre, pas même de ceux qu'on y met en Russie : en un mot, que je m'en suis tenu exclusivement à ceux de la France de la Hollande, des Pays-Bas et de l'Allemagne, pour les articles dont j'ai fait l'estimation. J'ajouterai, que j'ai tout lieu de croire que l'auteur, dont j'ai tiré les autres articles, en a agi de même.

Une troisième difficulté inévitable vient de l'augmentation toujours progressive, dans les prix des ouvrages de l'art, dont je rends compte, assigne les raisons et cite des exemples dans le chapitre XVIII. Cette difficulté m'est d'autant plus pénible, qu'elle me donne la perspective, peu flatteuse pour un auteur, que cette partie de mon ouvrage ne conservera pas longtemps son utilité. Car, quelque peine que je me sois donnée, pour fixer avec justesse les plus hauts prix des meilleurs tableaux de chaque maître, je ne puis me cacher que, à moins d'un bouleversement total dans l'ordre actuel des choses, la plupart de ces prix deviendront insuffisants au bout d'un certain nombre d'années.

Enfin, une difficulté majeure et presqu'insurmontable, prend sa

source en ce que plusieurs maîtres quoiqu'excellents, surtout parmi les Hollandais, nous ont laissé si peu de leurs ouvrages, parce qu'ils n'ont travailllé que pour leur plaisir, ou par d'autres causes quelconques, qu'à peine leur nom est connu hors de leur patrie, quoique plusieurs d'entre eux soient dignes de la plus grande renommée. Il ne faut donc pas s'étonner de ne pas les trouver, faute de renseignements suffisants, dans ma liste des prix.

Je crois néanmoins faire une chose utile, pour tout amateur, en joignant ici les noms des principaux entre les maîtres de cette classe que je connais, et dont les ouvrages ont tant de mérite et sont d'une rareté si grande, que c'est un bonheur extraordinaire de pouvoir en rencontrer.

Tels sont, entre autres, *Abraham Genoels*, excellent paysagiste, dont les tableaux, du coloris le plus aimable et de la touche la plus délicate, se vendent presque toujours sous le nom d'autrui : *Jean Wils*, dont le grand talent pour le paysage est devenu une source si féconde d'instruction pour *Berchem*, son illustre disciple ; *Jean Wouwermans*, mort trop jeune pour sa gloire et celle de la peinture, puisque le peu d'ouvrages, que sa courte carrière lui a permis d'achever, se vendent communément pour ceux de son frère *Philippe*, dont ils diffèrent très peu en mérite; *Nicolas de Helt Stockade*, ce peintre hollandais si distingué par son beau coloris et par la grande finesse de son pinceau, que l'Italie a enlevé, pour son rare talent, à la Hollande sa patrie, où l'on cherche en vain ses ouvrages aujourd'hui ; *Théodore Keyser*, dont le *Musée* à Paris possède les deux tableaux si rares et précieux, qui étaient autrefois deux des principaux bijoux de la galerie stadhoudérienne. Les tableaux de ces quatre derniers artistes, si peu connus, qui font partie de ma collection, sont autant de preuves irrécusables de leur mérite éminent. Tels sont encore *Samuel Van Hoogstraeten*, dont j'ai cité un tableau renommé, dans mon deuxième chapitre ; *Pierre Van der Leeuw*, dont les ouvrages passent si communément sous le nom d'*Adrien Van den Velde; Van Geel*, qui a approché si près du grand mérite de *Metsu ; Tilius*, dont les tableaux se vendent pour ceux de *Guillaume Van Mieris*, quelquefois même

pour ceux d'*Ary de Voys; Van Deuren,* qui a suivi avec tant de succès, les traces de *Schalcken* et de *Metsu*. Enfin, tels sont tant de bons maîtres hollandais, dont les ouvrages nous sont inconnus aujourd'hui, et dont le mérite réel nous le serait de même, sans la célébrité de leurs élèves, et sans les éloges que leur prodiguent les biographes leurs contemporains.

Ce que peut faire de mieux un amateur prudent, lorsqu'il a le bonheur de rencontrer un de ces tableaux si rares, c'est d'en comparer le mérite avec celui qui en approche le plus près entre les maîtres dont les prix sont connus, et d'en estimer alors la valeur par approximation.

Il est une autre classe, entre les bons maîtres hollandais, dont les meilleurs tableaux deviennent très difficiles à taxer, parce que, peignant avec un extrême fini, ils se sont bornés la plupart à de petites compositions insignifiantes, et en ont laissé très peu de capitales; d'où résulte que ces dernières paraissent si rarement dans les ventes, que celles-ci n'offrent point de modèles pour en fixer le plus haut prix. *Guillaume Van Aelst,* peintre vraiment étonnant des choses inanimées est dans ce cas, et m'a causé bien des recherches avant que j'aie pu le faire entrer dans ma liste des prix; parce que ses grandes compositions sont si rares, que je n'en ai pu trouver aucune dans les catalogues plus modernes; tandis que, dès l'année 1687, ses bonnes compositions se vendaient déjà en Hollande jusqu'à 400 florins, dans les mêmes ventes, où *le Peintre dans son atelier* par *Gérard Dou* ne s'est vendu que 250 florins, et des pièces capitales de *Mieris, Philippe Wouwermans, Terburg, De Heem, Weenix, Potter,* et autres grands maîtres, aussi bas en proportion.

Les difficultés que je viens d'exposer, jointes à beaucoup d'autres trop longues à détailler, m'ont fait naître depuis longtemps l'idée de former, pour mon propre usage, une liste des prix les plus hauts qui soient connus des meilleurs ouvrages de chaque maître, en comparant les prix des ventes où je me suis trouvé présent, avec ceux de la collection de *Hoet,* ainsi qu'avec ceux des nombreux catalogues particuliers des différents pays contenant les prix et les

noms des acheteurs, que renferme ma bibliothèque. Ce projet, dont l'exécution ma coûté beaucoup de travail, m'a procuré en revanche l'avantage de me confirmer, par la vue, les prix que je ne connaissais que par la lecture.

Je pourrais donc si je voulais n'offrir à mes lecteurs, sur ce point aussi, que le seul résultat de mes propres observations. Mais, comme je n'ai fréquenté, outre les ventes des Pays-Bas, que les principales entre celles qui ont eu lieu depuis dix-huit ans en Hollande, cinq ou six à Paris et une douzaine en Allemagne, et comme d'ailleurs je veux éviter tout reproche possible de partialité et de prévention, je préfère avoir recours en cette matière à l'autorité d'un homme, dont le jugement doit y être d'un poids d'autant plus grand, qu'il est généralement connu pour réunir, à la collection la plus complète de catalogues avec les prix qui existe en Europe, l'expérience la plus consommée, le plus de connaissances pratiques et le coup-d'œil le plus juste.

A ces qualités, chacun reconnaîtra facilement M. *Le Brun* de Paris, qui, depuis si longtemps, fait le commerce des tableaux le plus étendu dans toutes les parties de l'Europe, et qui a rendu un service si signalé aux amateurs, par le magnifique ouvrage en trois volumes in-folio, qu'il a publié sous le titre de *Galerie des peintres flamands, hollandais et allemands,* de la plupart desquels on y trouve un et même quelquefois deux tableaux, imités par des gravures, qui en font connaître le style et le mérite, et qui, jointes aux descriptions et aux observations de M. *Le Brun,* deviennent de la plus grande utilité pour tout amateur qui cherche à acquérir la connaissance des maîtres, ainsi que celle des prix auxquels s'en sont vendus les ouvrages.

L'usage que je vais faire de ces prix, pour guider les commençants par une autorité qui sera plus respectable à leurs yeux sur ce point, que ne pourrait être la mienne, leur fera connaître en partie l'importance de son ouvrage, par le nombre des artistes dont il traite et dont il leur fait connaître la valeur respective, d'une manière d'autant moins arbitraire que M. *Le Brun* m'a assuré lui-même que ses observations ont été faites avec toute l'impartialité pos-

sible et qu'elles sont fondées en général sur des faits authentiques.

Cette circonstance doit couvrir de honte ces arrogants stupides, qui ne rougissent pas de faire publiquement parade de leur ignorance et leur manque de bon sens, lorsqu'ils osent traiter de folie l'acquisition des tableaux, lesquels, à en croire ces gens sans cervelle, n'ont d'autre prix que celui qu'un fou veut en donner. Comme s'il était possible que, tandis que l'homme ne peut se procurer la possession d'aucun objet nécessaire ou de luxe, sans en payer un prix toujours proportionné à sa rareté et à son importance, les tableaux seuls, si rares et si recherchés, pussent être exceptés de la règle universelle, et qu'ils pussent n'avoir qu'une valeur arbitraire, nonobstant leur mérite intrinsèque et leur beauté magique, et nonobstant la jouissance aussi réelle et permanente, qu'honorable et distinguée qu'ils procurent à leur possesseur, ainsi que je le démontre fort amplement dans le chapitre XVIII !

Il sera bon d'observer que si j'ai cru devoir ne pas m'en tenir entièrement, pour quelques articles, à la décision d'un juge aussi éclairé que l'est M. *Le Brun,* ce n'a été que dans les seuls cas où des observations postérieures à la publication de son ouvrage, ou même faites antérieurement, mais dans des occasions dont il n'a pu être informé comme moi, m'en ont imposé l'obligation. J'ai eu soin de distinguer par une * ces articles, ainsi que ceux dont je me suis permis d'enrichir sa liste, en y ajoutant plusieurs noms de maîtres, dont le mérite reconnu fait vendre ses ouvrages à des prix dignes d'être remarqués.

Je connais trop le zèle de M. *Le Brun* en faveur de l'art, pour craindre que ces changements puissent lui déplaire en aucune façon. Tandis que les amateurs ne pourront que me savoir gré d'avoir confirmé de plus en plus par là, l'augmentation progressive de la valeur des bons tableaux, dont je donne les preuves convaincantes et les raisons dans le chapitre XVIII. Ma liste fera voir combien plusieurs articles sont déjà montés depuis douze ans, c'est-à-dire depuis 1796, où la *Galerie des peintres* a été publiée.

Le lecteur concevra facilement qu'il serait trop difficile et même

impossible d'entrer en détail sur les prix individuels de tous les tableaux de chaque maître, selon leur plus ou moins de perfection et de capitalité, dont les degrés varient trop, tant pour le *bon choix* que pour le *bien rendu*. Je ne puis donc que me borner à un seul prix pour chaque maître, savoir, le plus haut connu auquel soient parvenus jusqu'ici, autant que je sache, ses tableaux les plus distingués, qu'on doit toujours supposer en même temps ses plus capitaux et peints dans sa meilleure manière, ainsi que dans sa plus grande force. Ma liste offrira un petit nombre d'exceptions à cette règle, pour certains maîtres des plus renommés, lorsqu'il importera de fixer à part les prix de leurs petits et de leurs grands tableaux. Ces prix deviendront pour l'amateur le point fixe d'où il pourra partir pour estimer les productions de chaque maître, d'après leur valeur intrinsèque, selon qu'ils différeront de mérite entr'eux ; comme la pierre de touche sert à estimer les prix respectifs des métaux précieux, d'après le plus ou moins d'alliage qu'il s'y trouve.

C'est par une telle comparaison qu'on pourra se convaincre de la vérité de ce que je ne cesse de répéter, chaque fois que l'occasion s'en présente dans le cours de cet ouvrage, savoir, que la valeur d'un tableau dépend de son mérite réel, non pas du nom qu'il porte. Car on rencontrera chez certains maîtres, une différence si grande dans le mérite de leurs différents tableaux, qu'elle paraîtra à peine possible.

Pour confirmer ceci par un exemple, je dirai que j'ai vu en Hollande un tableau, plutôt mauvais que médiocre, quoique certaines parties, ainsi que la signature bien originale, attestassent qu'il ne pouvait être que de *Berchem*, mais de *Berchem* encore enfant. Il fut vendu pour un ducat que, selon moi, il ne valait même pas ; tandis que j'en ai vu vendre un du même maître et de la même grandeur à peu près, qui était dans sa meilleure manière et de son meilleur temps, pour la somme de 800 louis d'or, qui me paraissait encore inférieure à son mérite réel. Ce que je dis ici de *Berchem*, n'a rien d'extraordinaire, sinon l'ambition puérile qu'il a eue de faire déjà parader son nom sur ses ouvrages avant d'être en état d'en faire de bons.

D'ailleurs on peut voir dans le chapitre XI, qui traite des différentes manières des maîtres, combien celles-ci ont d'influence sur la bonté respective de leurs tableaux, selon l'époque de leur carrière où ils les ont peints. Mais ce qui devient très-remarquable, c'est que quelques peintres, d'ailleurs excellents, se sont rendus par leur propre faute, soit négligence ou pauvreté, soit caprice ou vie crapuleuse, si différents d'eux-mêmes dans plusieurs de leurs ouvrages, que les uns vaudront à peine du cuivre, tandis que les autres vaudront de l'or.

C'est ainsi que j'ai vu des tableaux bien avérés de *Jean Steen*, dont je n'aurais pas voulu payer douze francs, tandis que M. *Le Brun* a si peu exagéré sa taxe pour les meilleurs ouvrages de ce maître crapuleux, en les fixant à deux cent cinquante louis, que j'en ai vu un dans la galerie de Saltzthalum qui vaut au moins le double à mes yeux. Ce merveilleux tableau a été transporté depuis peu au *Musée* à Paris.

Lorsque j'ai dit ci-dessus, en termes généraux, que toutes les taxes de ma liste désignent les prix des ventes les plus hauts où soient parvenus jusqu'ici les tableaux les plus distingués, les plus capitaux et peints dans la meilleure manière de chaque maître, il est évident que je n'ai voulu et que je n'ai pu parler que de ce que les ventes ont pu m'apprendre, et que par conséquent je n'ai nullement voulu étendre mon estimation à certaines merveilles de l'art qui, bien loin d'avoir été exposées en vente, ont orné constamment les collections souveraines ou autres endroits publics, et même les palais ou les châteaux de beaucoup de familles illustres et puissantes.

Je me garderai bien de vouloir taxer les chefs-d'œuvres les plus admirables ou les plus capitaux, des maîtres les plus distingués, que leur mérite incomparable et leur rareté extrême mettent absolument au-dessus de tout prix, et dont aucune vente publique n'a fourni d'exemple jusqu'ici, dans les trois écoles dont ma liste est composée. Tels sont les chefs-d'œuvres les plus capitaux de *Rubens*, *Van Dyck* et *Jean Van Eyck*, entre les flamands : de *Gérard Dou*, *le vieux Mieris*, *Metsu*, *Gaspard Netscher*, *Rembrandt* et *Du-*

jardin, par les Hollandais: d'*Albert Durer* et *Jean Holbein*, entre les allemands.

Les prix énormes, payés ou offerts inutilement pour quelques-uns de ces prodiges de l'art, prouvent assez qu'on ne pourrait, sans absurdité, vouloir les ranger sous une même classe avec les autres bons tableaux, même les meilleurs. Aussi dois-je prévenir mes lecteurs, que les prix les plus hauts de ma liste ne sont nullement suffisants pour ces merveilles si rares, dont les sanctuaires publics, où ils se trouvent, interdisent aux amateurs toute espérance de pouvoir les posséder un jour.

Je ne me garderai pas moins, de faire entrer en ligne de compte pour l'estimation générale, les prix tout-à-fait extraordinaires, qui ont été payés pour l'un ou l'autre tableau, qu'un maître, d'ailleurs médiocre, est parvenu, comme par hasard, à rendre bon et intéressant, en se surpassant lui-même sans trop savoir pourquoi. Tel est, par exemple, un tableau de *Pierre de Bloot*, que j'ai vu à Rotterdam, et qui a été vendu plusieurs milliers de florins, pour son mérite et sa capitalité, quoique le prix le plus haut des ouvrages de ce maître, que j'ai pu trouver dans les catalogues hollandais, ne soit que de 151 florins.

Surtout je me garderai de me régler en aucune manière d'après les hauts prix, si peu connus ailleurs, auxquels se vendent les chefs-d'œuvres de l'art en Angleterre; où les richesses sont si communes, qu'il y devient beaucoup plus facile aux gens aisés que partout ailleurs, de satisfaire leur goût à tout prix; et où l'amateur riche refusera toujours d'admettre, dans sa collection un tableau qui n'ait pas assez de mérite pour valoir beaucoup d'argent: circonstance, aussi heureuse que glorieuse pour l'art et ses bonnes productions. Je crois donc devoir prévenir tout amateur anglais, qui voudra faire usage de ma liste des prix, qu'il pourra s'en servir avantageusement partout, hormis en Angleterre, où il trouvera que, dans les ventes publiques, les tableaux les plus distingués vont beaucoup au-dessus de l'estimation de ma liste.

Dans le petit nombre de cas, où les ventes modernes n'offrent aucune ressource, pour fixer le plus haut prix des meilleurs ouvrages

de quelque maîtres méritant, j'ai calculé d'après les prix des ventes les plus anciennes, en y comparant ceux d'autres maîtres plus connus et d'un mérite à-peu-près égal. Je me suis aussi, dans ces mêmes cas, servi des prix à l'amiable : le mérite intrinsèque surtout m'est devenu alors une boussole que je n'ai pas perdue de vue.

Quoique, pour la satisfaction des jeunes amateurs, je crois devoir donner, dans ma liste, les plus hauts prix, où ont été portés les meilleurs tableaux des maîtres même qui sont tombés aujourd'hui en discrédit, j'aurai néanmoins soin d'annoncer une telle chûte, et de faire voir si elle est fondée ou non.

Pour l'uniformité, je réduirai en livres tournois tous les prix que M. *Le Brun* a fixés en louis d'or ou en florins de Hollande. Pour la même raison, je ne ferai aucune mention de la différence, qu'il fait remarquer, entre les prix d'un petit nombre d'articles, en France et ailleurs, et je me bornerai, en ces cas-là, au prix le plus haut.

Une observation que je ne puis passer sous silence comme trop utile aux commençants, c'est qu'ils ne doivent pas croire, sans quelque restriction, que la grandeur des prix désigne toujours l'excellence des maîtres. Non ! la rareté, le caprice, la mode, et jusqu'au hasard même, jouent trop souvent leur rôle en faveur de quelques maîtres, dans les ventes publiques surtout, pour qu'on y puisse toujours calculer leur mérite réel.

Comme *la galerie* de M. *Le Brun* ne donne que les prix des tableaux flamands, hollandais et allemands, ma liste qui en est tirée pour la plupart, n'a pu s'étendre qu'à ces trois écoles aussi : d'où suit que, pour la rendre tout-à-fait complète, il resterait encore à y joindre les prix des tableaux italiens et français.

Quant à ces derniers, on n'en voit guères ailleurs que dans la France même, où on en faisait encore, il n'y a pas longtemps, un si grand cas, qu'on en payait des prix exhorbitants ; mais où on s'est ravisé, depuis peu, au point qu'on y a transporté l'estime, qu'on avait pour tous les autres, à-peu-près sur le seul *Eustache Le Sueur*, et, jusqu'à certain point, *Vernet* aussi ; auxquels, en dépit

de l'école romaine, on joint, par le seul droit de naissance, *Nicolas Poussin* et *Claude le Lorrain*. Il faudrait donc, pour fixer les prix de cette école, se borner à ces seuls artistes; ou faire deux listes séparées, l'une pour la mode d'aujourd'hui, l'autre pour celle d'hier. En attendant la stabilité, qui seule peut devenir règle, fera qui voudra la liste des prix pour l'école française; pour moi, j'avoue ingénuement que je trouve la besogne un peu trop difficile.

Les tableaux italiens, au contraire, dont les prix vont toujours en croissant, offrent tout ce qu'il faut, pour rédiger une telle liste avec la certitude requise. Mais, excepté l'Italie et l'Angleterre, où leurs prix sont assez connus, il en paraît trop peu dans les ventes des autres pays, pour que l'observateur, même le plus exact, puisse y trouver sur quoi établir l'estimation des prix. Il faudrait donc, pour réussir complètement dans une telle entreprise, faire un assez long séjour en Italie: bonheur, dont je ne puis me vanter, n'en ayant parcouru que la partie supérieure pendant un court voyage de quelques mois.

On a déjà pu voir, dans le chapitre XIII, que j'avais espéré pouvoir suppléer, à ce qui me manquait d'expérience snr ce point, par le secours de mes amis et de mes correspondants qui ont vécu plus longtemps que moi en Italie. Plusieurs d'entre eux se sont empressés de me communiquer tout ce qu'ils avaient eu occasion d'apprendre sur les prix des tableaux d'une soixantaine des principaux maîtres italiens, dont j'avais formé une liste, en établissant leurs prix respectifs par celui d'une tête sans mains peinte par chaque maître.

Mais j'ai trouvé tous les résultats si peu conformes entre eux, et si différents de ce que je savais par moi-même sur les prix des tableaux de quelques-uns des maîtres qui faisaient partie de ma liste, que j'ai cru devoir encore recueillir plusieurs autres opinions sur cette matière, avant d'en parler au public. Ces dernières tentatives ne m'ont pas mieux instruit que les premières. Ceux même, des connaissances desquels je me promettais le plus, se sont bornés à me parler des difficultés d'une telle entreprise, sans entrer en aucune façon dans la matière. Je me vois donc à regret forcé, d'abandonner mon projet, ou au moins d'en reculer l'exécution, jusqu'à ce

que je puisse recueillir des notions satisfaisantes et certaines; ne pouvant me résoudre à exposer ceux qui m'y liront au hasard d'un calcul trop peu fondé jusqu'ici pour pouvoir servir de règle.

LISTE ALPHABÉTIQUE

RENFERMANT LES NOMS DE LA PLUS GRANDE PARTIE DES MEILLEURS PEINTRES

FLAMANDS, HOLLANDAIS ET ALLEMANDS;

Avec les plus hauts prix connus auxquels ont été vendus jusqu'ici leurs meilleurs ouvrages.

N. B. Les articles, marqués d'un *, sont ceux qui ne se trouvent pas dans la *Galerie des peintres*, publiée par M. *Le Brun*, ou pour lesquels j'ai cru devoir adopter des prix différents des siens. Les autres articles sont extraits, sans y rien changer, de cet intéressant ouvrage.

A.

* Aelst (Guillaume Van) — 3,600 livres.
Asch (Pierre-Jean Van) — 1,800 liv.
Asselyn, dit Crabetje (Jean) — 4,000 liv.

B.

Backhuysen (Ludolf) — 8,000 liv.
* Balen (Henri Van) — 3,600 liv.
Bamboche (Pierre Van laar, dit) — 2,000 liv.
* Beerestraten (Alexandre Van) — 1,600 liv.
Bega (Corneille) — 2,400 liv,
Berchem (Nicolas) — les petits 8,000 liv.; les capitaux 24,000 liv.
Bergen (Théodore Van) — 2,000 liv.
Berkheyden (Job et Gérard) — 1,500 liv.
Bloemaart (Abraham) — 1,200 liv.
Bloemen (Pierre Van) — 800 liv.
Boll (Ferdinand) — 3,000 liv.
* Boonen (Arnoud) — 1,500 liv.
Both (Jean) les petits 9,000 liv.; les capitaux 12,000 liv.
Bout et Baudewyns — 500 liv.
Brakenburg (Renier) — 500 liv.
* Bramer (Léonard) — 1,200 liv.
Bray (Salomon de) — 1,000 liv.
Breenberg (Bartholomé) 12,000 liv.

Observation. M. *Le Brun*, après avoir fixé le plus haut prix des tableaux de *Breenberg* à 12,000 liv. ajoute, qu'*ils sont tombés, mais qu'ils remonteront.* Je ferai observer, que leur célébrité même a été cause de leur chute: parce que rien ne pouvant être plus séduisant ni d'une exécution plus parfaite que les petits bijoux du *Bartholomé*, lorsqu'ils ont son agréable ton argentin, dès que les premiers ont été vus à Paris, chacun a voulu en avoir; ce qui les a fait monter à des prix exhorbitants. Mais ceux de cette espèce étant fort rares, on a été réduit à y substituer ceux de son ton brun-roux désagréable, et même ceux de son ton gris, froid, pierreux et monotone, beaucoup plus désagréable

encore, comme sont tous ceux qu'on voit au *Musée* à Paris. Dès-lors les mauvais, en se multipliant, ont fini par faire tomber les bons mêmes. Mais comme ceux-ci n'ont rien perdu de leur véritable mérite par là, et qu'ils restent toujours également naturels et enchanteurs, ainsi qu'on peut s'en convaincre par celui qui fait partie de ma collection, M. *Le Brun* a bien raison de dire, qu'*ils remonteront*. Car il est plus que probable qu'on ne les jugera pas toujours sur *ouï-dire*.

Brekelenkamp (Quirin) — 1,200 liv.

Bril (Paul) — tombés de 3,000 liv. à 1,000.

Observation. J'ajouterai au texte de M. *Le Brun*, que les causes *bien fondées* de cette chûte sont, un ton généralement vert et crud, et des contours tranchants et découpés. Ce qui les soutient encore, c'est qu'on y trouve souvent de très-bonnes petites figures, faites par des artistes distingués, surtout italiens.

Brouwer (Adrien) — trois à quatre figures, 3,600 liv.

Brueghel, dit de Velours (Jean) — tombés de 6,000 liv. à 3,000 et moins; même quelques-uns jusqu'à 240 liv.

Observation Quelque vrai que soit en France ce que dit ici M. *Le Brun*, il n'en est pas plus vraisemblable pour cela. Car, quoique, selon moi, les *Brueghel de Velours* n'ayant jamais mérité les prix énormes, dont parle M. *Le Brun*, et auxquels ils se sont maintenus si longtemps, je ne suis pas moins convaincu, qu'il n'ont jamais pu mériter la chûte inconcevable qu'ils ont souferte en France. Car, sans parler des autres bons ouvrages de *Brueghel* que j'ai vus, je soutiens, sans craindre aucun démenti fondé, qu'il n'est pas possible de trouver une composition plus riche, ni mieux ordonnée; de petites figures mieux dessinés, mieux à plomb, plus vivantes et parlantes, ni une touche plus nette, plus spirituelle, plus délicate et plus moëlleuse en même temps que dans le petit chef-d'œuvre de ce maître, qui représente la *Foire de Boom*, et qui fait partie de la collection du comte d'*Appony* à Vienne, que je suis charmé de pouvoir citer, comme une preuve convaincante de l'injustice qu'on fait aux bons ouvrages de ce maître, vraiment unique dans son espèce; auxquels chaque fois que les habits rouges n'y dominent pas trop, on ne peut faire aucun reproche. sinon que les lointains y donnent souvent trop dans le bleu. Aussi ne sont-ils tombés que parce que, tout le monde ayant voulu s'en procurer dans le temps qu'ils passaient pour les premiers ornements des cabinets, leur nombre est devenu insuffisant au point, que des gens avides de gain, ont vendu, sous le nom de *Brueghel*, tout ce qui tenait un peu de sa manière, quelque médiocre qu'il fût. Dès lors le mauvais a encore une fois entraîné le bon dans sa chûte, chez tous ceux qui ne voyaient que par les oreilles. Heureusement, que dans certains pays moins soumis à la mode, on sait encore faire, des ouvrages de *Brueghel*, le cas dont ils sont dignes. Car, si le mépris fût devenu général, l'art était menacé, tôt ou tard, de la destruction totale de ces modèles du plus précieux fini, dans le genre du paysage, qu'on peut douter avec raison qu'il parvienne à remplacer jamais.

C.

* Camphuysen (Théodore-Raphelz) — 4,800 liv.

Capelle (Jean Van) — 1,700 liv.

Champaigne (Philippe de) — 6,000 liv. une composition; 3,600 liv. un portrait avec une main.

* Cœdyck (N. N.) — 9,600 liv.

Coques (Gonzales) — 7200 liv.

* Crayer (Gaspard de) — 10000 liv.

Observation. Quelqu'éminent et généralement reconnu que soit le mérite de *Crayer*, surtout lorsqu'il ne péche pas par un ton trop roux, je trouve trop de distance de lui à *Rubens* et *Van Dyck* pour pouvoir être d'accord sur son compte avec M. *Le Brun*. Aussi, après avoir consulté les prix les plus hauts auxquels les ouvrages de ce maître ont été vendus, de ma connaissance, soit publique

ment soit à l'amiable, n'ai-je pu lui accorder que 10,000 liv, Je n'ignore pas néanmoins, que *la Vierge environnée de Saints,* tableau de près de dix-neuf pieds de hauteur sur douze de largeur, qui, de Dusseldorff, vient d'avoir été transporté a Munich, a coûté, en y comprenant les frais pour une copie, la somme de 80,000 liv. au moins. Mais je ne crois nullement, que M. *Le Brun* ai prétendu taxer les ouvrages de *Crayer* d'après ce cas unique. Car alors il se serait bien gardé, connaisseur comme il est, d'estimer, la moitié seulement de cette somme, les ouvrages de *Rubens* et de *Van Dyck,* qui se vendent infiniment plus cher que ceux de *Crayer,* dès qu'ils sont bien avérés.

* Cuyp (Albert) — 10,000 liv.

D.

Decker (Corneille) — 2,400 liv.

* Delen (Théodore Van) — 2,400 liv.

Diepenbeeck (Abraham Van) — 7,200 liv.

* Dietrich, dit Dietrici (Chrétien-Guillaume-Ernest) — 12,000 liv.

Observation. M. *Le Brun* dit, que jusqu'ici 4,000 liv. sont le plus haut prix auquel ils aient été portés, *mais qu'ils doivent devenir beaucoup plus chers.* Ces paroles prouvent le vrai connaisseur, et l'homme impartial, qui voit à regret, que les productions d'un pinceau si merveilleux n'ont pas encore atteint le prix qui leur est dû, et qu'ils ne peuvent manquer d'obtenir en France, dès que leur vrai mérite y sera aussi connu qu'il l'est ailleurs.

Car, si les ouvrages de ce maître n'ont pas atteint de plus grands prix à Paris, c'est qu'on n'y en rencontre guères d'autres que de l'espèce émaillée, que *Dietrici* a peints à l'époque où il se plaisait à imiter le style des *Baigneuses* de *Poelemburg,* dans lequel il a envoyé un assez bon nombre de ses ouvrages au célèbre graveur *Wille,* son ami. C'est d'après ceux-ci qu'on juge trop communément cet excellent artiste en France, quoique, à l'exception de ceux où il a imité le genre de *Watteau,* ce soient, avec raison, les moins estimés de ses ouvrages, surtout dans la Saxe, sa patrie, où on connaît si bien ses bons tableaux, et où on en paye des prix si considérables, qu'ils prouvent évidemment l'enthousiasme général que leur mérite inspire à tant de titres. Aussi n'ai-je fixé le plus haut prix, pour ses ouvrages les plus distingués, que d'après ce que j'ai appris, sur les lieux mêmes, en avoir été payé à l'amiable. Aucun vrai connaisseur ne s'en étonnera, en voyant un de ses meilleurs tableaux, ne fut-ce que parmi ceux qui ornent la galerie électorale de Dresde. A Paris même, la vente de *Tolosan* a offert un exemple remarquable, de l'impression que de tels ouvrages y feraient; puisqu'une copie, assez médiocre et fort facile à reconnaître pour telle, mais faite d'après un des chefs-d'œuvre connus de *Dietrici,* s'y est vendue publiquement pour 2,960 francs. Par cette somme on peut juger, combien le délicieux original aurait surpassé le plus haut prix fixé par M. *Le Brun,* s'il avait fait partie de cette même vente. Pour ma part, je n'hésite pas d'avouer, que le mérite éminent de ce grand artiste m'a toujours d'autant plus frappé, que son rare talent s'est étendu sans distinction à tous les genres, depuis le pastoral jusqu'à l'historique le plus sublime; et que, entre les peintres du dix-huitième siècle, c'est le seul, qui ait si parfaitement égalé le coloris vrai et magique des deux siècles précédents, qu'il a prouvé par le fait, que les couleurs, dont se servaient les grands peintres anciens, ne sont nullement perdues pour nous.

Does (Jacques Van der) — 2,400 liv,

Does (Simon Van der) — 2,000 liv.

* Dou (Gérard) — Une figure à mi-corps 12,000 livres; une composition 42,000 liv.

Ducq (Jean) — 3,900 liv.

* Durer (Albert) — 12,006 liv.

Observation. Les ouvrages de ce maître sont si généralement dispersés dans les galeries et autres endroits publics, que jusqu'ici je n'en ai vu aucun *bien avéré* parmi ceux qui étaient annoncés dans les catalogues particuliers. Le seul

tableau réel d'*Albert Durer*, d'après lequel je puisse parler du prix, est un petit portrait de femme à mi-corps, qui a été acheté par un anglais à Dusseldorff, en 1780, pour 500 guinées.

Dyck (Antoine Van) — Un portrait à mi-corps 9,600 liv.; un sujet composé, 36,000 liv.

Observation. Les compositions de ce maître sont si rares, et le petit nombre qui en existe se trouve dans des endroits qui les mettent tellement hors de toute circulation, que je puis dire, avec vérité, n'en avoir vu paraître qu'une seule *bien avérée* dans les ventes publiques jusqu'ici. Au contraire, tout ce que j'ai vu annoncé comme composition de *Van Dyck*, dans les ventes où je me suis trouvé présent, n'était évidemment pas de lui. C'est ainsi, que j'ai vu acheter par feu M. *Van der Gucht*, de Londres, pour une somme très considérable, dans une vente publique, une composition de trois figures à mi corps, dont l'original, bien connu, se trouvait en Angleterre; c'est ainsi encore, que j'ai vu acheter en vente publique, pour la somme de 28,000 francs en y comprenant tous les frais, une composition de cinq figures à mi-corps, qu'on attribuait tantôt à *Rubens* et tantôt à *Van Dyck*, mais où je ne reconnaissais les marques certaines ni de l'un ni de l'autre. Je passerai sous silence une quantité de copies, annoncées pour originaux de *Van Dyck* dans des catalogues de ventes, mais dont les prix modiques font assez voir que personne n'en a été la dupe. En un mot, j'ose assurer sans détour, que rien absolument n'est plus difficile à rencontrer, dans la circulation des tableaux, qu'une véritable composition du pinceau de *Van Dyck*. D'où je conclus, qu'un homme, aussi instruit que M. *Le Brun*, n'a entendu fixer son estimation à 36,000 liv, que pour des portraits historiés ou à plusieurs figures. Car il ne peut ignorer, que ce prix ne serait nullement suffisant pour une composition historique, qui, avec cela, devrait encore être distinguée entre les meilleurs ouvrages de ce maître, que *Lairesse*, dans son *Traité de la Peinture*, nomme avec raison le *Peintre incomparable* par excellence, en le mettant au-dessus du *Titien* même pour la vérité du coloris.

Dyck (Philippe Van), école hollandaise, — 4,000 liv.

E.

Eekhout (Gerbrand Van den)—6,000 liv.

Elzhaimer (Adam)—6,000 liv,

Everdingen (Allart Van)—moins cher que *Jacques Ruisdaal*, son disciple, quoique aussi bon et même meilleur que celui-ci.

Observation.—Rien ne prouve mieux la connaissance et l'impartialité réelles de M. *Le Brun*, que la fermeté avec laquelle il rend ici justice à qui elle est due, sans se mettre en peine de l'opinion commune, si souvent mal fondée. Deux tableaux de même grandeur, qui ont été longtemps accouplés dans ma collection, l'un de *Van Everdingen*, décrit au vingtième chapitre, et l'autre de *Jacques Ruisdaal*, que j'ai cédé depuis peu au comte d'*Appony*, viennent à l'appui de son opinion; en ce que le premier, d'un ton vrai et plus naturel à tous égards, a obtenu généralement la préférence sur son compagnon, plus vigoureux, mais moins conforme à la nature, non-seulement de la part des connaisseurs, mais aussi de tous ceux qui ne jugent que par sentiment. Il est fort étonnant que le grand mérite d'*Everdingen*, de tous temps si bien connu en Allemagne, soit resté jusqu'ici ignoré en France. Mais j'ose espérer que l'excellent tableau de ce maître, dont le *Musée* a fait l'acquisition depuis peu, ne tardera pas à le faire connaître à Paris, et de proche en proche dans toute la France. J'ajouterai que, sans vouloir diminuer en rien le mérite réel des ouvrages de *Jacques Ruisdaal*, ni même censurer la préférence trop exclusive qu'on leur témoigne, je me fais un devoir de dire que j'ai vu des tableaux si méritants et même si admirables d'*Everdingen*, que je ne puis m'empêcher de le placer parmi les paysagistes du premier rang, et que je suis convaincu qu'on ne peut lui assigner un rang inférieur que par ton ou par ignorance.

F.

Falens (Charles-Van)—1,000 liv.

FERG (François-Paul)—3,600 liv.
FLAMAEL (Bertholet)—4,000 liv.; mais il vaut plus.
* FLINCK (Govaert), comme *Van den Eckhout*.
* FRANCKS (Sébastien)—2,144 liv.
FYT (Jean)—2,000 liv.

G.

GELDER (Arnoud)—3,600 liv.
GLAUBERT (Jean)—6,000 liv.
GOYEN (Jean Van)—1,500 liv.

H.

* HACKERT (Jean)—3,600 liv.
HALS (François)—1,200 liv.
HEEM (Jean-Davidz de)—5,000 liv
HELST (Bartholomé Van der)—10,000 liv.
* HERP (Gérard Van)—4,000 liv.
HEUS (Guillaume de)—2,400 liv.
HEYDEN (Jean Van der)—20,000 liv.
* HOBBEMA (Meindert)—12,000 liv,
HOECK (Jean Van)—3,000 liv.
HOET (Gérard)—1714 liv.
HOLBEIN (Jean)—12,000 liv.
* HONDEKOETER (Melchior)—4,400 liv.
* HOOGHE (Pierre de)—6,000 liv.
HUGTENBURG (Jean Van)—3,000 liv.
* HUYSMANS, dit DE MALINES (Corneille)—1,200 liv.
HUYSUM (Jean Van)—12,000 liv.

J.

JARDIN (Charles Du)—20,000 liv.
JORDAENS (Jacques)—7,200 liv.

K.

KALF (Guillaume)—1,200 liv.
KIERINGS (Alexandre)—2,400 liv.
KLOMP (Albert)—860 liv.
KONING (Jean de)—4,800 liv.

Observation.—Je connais des paysages d'un *De Koning*, dans le goût de *Rembrandt*, mais j'ignore se nommait *Jean*, comme M. *Le Brun* l'appelle, ou bien *Philippe*.

KONING ou CONINGH (Salomon de)—2,400 liv.

L.

LAIRESSE (Gérard de)—10,000 liv.
* LIEVENS (Jean)—9.000 liv.
LIMBORCH (Henri Van)—2,400 liv,
LIN (Jean Van)—1,000 liv.
LINGELBACH (Jean)—4,800 liv.
* LOO (Jacques Van), école hollandaise—1,800 liv.

Observation.—La figure à mi-corps par *Van Loo*, qui fait partie de ma collection, prouve le mérite éminent de ce maître, trop peu connu en France, où son nom le fait confondre avec les *Van Loo* français.

LOUTHERBOURG (Philippe-Jacques)—4,000 liv.

M.

MAES ou MAAS (Nicolas)—2,000 liv.

* MEER, dit DE DELFT (Jean Van der)—6,000 liv,

* METSU (Gabriel) — une figure à mi-corps, 6,000 liv. ; une composition, 26,000 liv.

Observation.—Ses ouvrages les plus finis sont aussi rares et valent les mêmes prix que ceux de *G. Dou* et *Mieris*.

MEULEN (Antoine-François Van der)—7,200 liv.

Observation.—M. *Le Brun* dit qu'ils sont tombés. J'ajouterai que leur chûte est fort naturelle ; parce qu'ils devaient leurs grands prix bien plus à la mode et au ton régnant en France, qu'à leur mérite intrinsèque qui, quoique réel, n'a jamais été assez grand pour égaler les prix qu'on en donnait ; mais ce mérite les empêchera toujours de tomber tout-à-fait, surtout ceux à très-petites figures.

MICHAULD (Théobald)—800 liv.

MIEL (Jean)—3,000 liv.

MIERIS, *le Vieux* (François Van), les mêmes prix que *Gérard Dou*.

* MIERIS, *le Jeune* (François Van)—3,600 liv.

MIERIS (Guillaume Van)—5,000 liv.

* MIGNON (Abraham)—6,000 liv.

MILÉ, dit FRANCISQUE (François)—1,200 liv.

* MOL (Pierre Van)—14,000 liv.

MOOR (Charles de)—4,000 liv.

MOREELZE (Paul)—7,200 liv.

MOUCHERON (Frédéric et Isaac)—avec les figures d'*Adrien Van den Velde*, 6,000 liv., et avec celles de *Lingelbach* ou *Helmbreeker*, 4.500 liv.

MURANT (Emmanuel)—1,200 liv.

N.

NAIVEU ou NEVEU (Matthieu)—1,500 liv.

* NEEFS, *le Père* (Pierre)—3,600 liv.

Observation.—Les ouvrages de *Pierre Neefs* le fils, sont assez inférieurs à ceux du père, pour ne valoir que la moitié.

NEER (Arent Van der) — ceux de petite forme, 2,000 liv. ; les capitaux, 3,600 liv.

Observation.—Il s'en est vendu un capital, *clair de lune*, depuis peu, pour la somme de 12,000 fr. Ce qui prouve combien les bons tableaux sont augmentés de prix, depuis que M. *Le Brun* a publié son ouvrage, en 1796.

NEFR (Eglon)—6,000 liv.

* NETSCHER (Gaspar) — une figure à mi-corps, 7,200 liv. ; une composition capitale, 15,000 liv.

Observation.—Je me suis trouvé dans l'embarras pour taxer impartialement cet article ; parce que la rareté extrême des ouvrages *bien avérés* de ce grand artiste, et le désir d'en posséder, sont cause qu'on leur substitue ceux de son fils *Constantin*: supercherie que leurs noms de baptême rend d'autant plus facile, qu'en hollandais celui du père s'écrit *Casper*; d'où vient qu'ils ont tous deux la même initiale, que le fils a mise avant son nom dans la plupart de ses ouvrages, tandis que le père a laissé la plupart des siens sans signature. Cette dernière circonstance donne lieu à de nouvelles substitutions au moyen des tableaux d'autres maîtres, pour peu qu'ils aient de ressemblance avec ceux de ce grand homme.

Tous les tableaux vraiment dignes de *Netscher* que j'ai vus, ont le ton du coloris le plus séduisant et le plus naturel, des figures belles, élégantes, sveltes et pleines d'expressions fort gracieuses, comme on devait les attendre d'un homme qui vivait toujours parmi les grands; et, quoiqu'elles n'aient guères au-delà de 10 pouces de hauteur, elles en paraissent avoir davantage par la noblesse de leurs proportions. Le clair obscur y est si savant qu'elles font véritablement bosse. Quant à l'exécution, ses ouvrages égalent les meilleurs de *Mieris* et de *Gérard Dou* pour le précieux fini, et ils ont même sur eux l'avantage d'une touche plus facile, plus moelleuse, plus large et des contours mieux fondus. *Le petit trompette* de la vente de *Clairon*, et surtout *la Tricoteuse hollandaise* que je possède, offrent selon moi, les preuves les plus frappantes de ces vérités, qu'on trouve confirmées, plus ou moins complètement, dons tous les bons tableaux de ce maître, dont le prix doit égaler au moins celui des meilleures productions de ces deux célèbres artistes, puisqu'ils en égalent au moins le mérite.

Mais la connaissance que j'ai acquise de la plupart des collections publiques et particulières, m'a convaincu que rien n'est plus rare que ces véritables bijoux de *Netscher*, même en Hollande, où les collections les plus riches et les mieux choisies en manquent communément; preuve celle de *Braamcamp*, si renommée en Europe. Aussi puis-je dire sans exagération que, parmi tous les prétendus *Netscher*, qu'annoncent les catalogues et qui se sont vendus en ma présence, je n'en ai pu reconnaître aucun qui fut digne d'un aussi grand talent, que *Lairesse* proposait pour modèle aux artistes, exceptée une seule petite figure de femme, vendue en 1805, dans la vente de M. *Paillet*, à Paris, pour 7,000 francs; encore même, quoiqu'infiniment vraie et piquante, n'atteignait-elle pas le dernier degré de ce fini précieux et extrêmement moëlleux, qui caractérise les chefs-d'œuvres de ce maître.

Il est une autre sorte de tableaux qu'on lui attribue, qui sont d'un mérite fort inférieur et d'un style tout différent, mais assez bon néanmoins pour qu'ils puissent être de sa main, au cas qu'il soit vrai qu'il ait eu deux manières si opposées. Ceux-ci se distinguent par un coloris moins naturel et d'un rouge tirant sur la brique, ainsi que par des figures moins sveltes, qui, quoiqu'en général plus grandes que les précédentes, n'en paraissent pas moins plus courtes et plus ramassées, et qui d'ailleurs, d'un clair-obscur moins parfait, sont toujours moins saillantes et arrondies.

C'est cette espèce de tableaux de *Netscher* qu'il n'est pas rare de rencontrer dans les galeries publiques et même dans les cabinets particuliers. La haute opinion que j'ai conçue des connaissances et de l'exactitude impartiale de M. *Le Brun*, m'engage à croire qu'il n'a eu en vue que les ouvrages de *Netscher* les plus distingués parmi ceux de cette dernière espèce, lorsqu'il a estimé à 10.000 liv, les belles compositions de ce maître. Et je suis persuadé qu'il pense comme moi sur le prix de celles de la première espèce, dont la rareté surpasse celle des compositions de *Gérard Dou*.

NETSCHER (Constantin)—composition, 3,600 liv.

O

OCHTERVELT, ou UCHTERVELT (Jacques Van)—2,000 liv.

OSTADE (Adrien Van)—12,000 liv.

OSTADE (Isaac Van(—17,000 liv.

P.

* POEL (Egbert Van der)—2,400 liv.

POELEMBURG (Corneille)—3,600 liv.

POURBUS (Franç,)—portrait sans mains, 1,450 l.r.

* POTTER (Paul)—34,000 liv.

PYNACKER (Adam)—6,000 liv.

Q.

* QUELLYN (Erasme) — 3,600 liv.

R.

REMBRANDT VAN RYN (Paul) — 18000 liv

Observation. Ce qui prouve surtout combien les bons tableaux sont augmentés de prix, depuis la publication de l'ouvrage de M. *Le Brun*, c'est *la Femme adultère,* tableau de chevalet, d'une grandeur médiocre, à petites figures peint par *Rembrandt,* qui a été acheté, il y a quelques années à l'amiable en Hollande, par M. *Fontaine* de Paris, pour une somme qui fait à peu près le double du plus haut prix qu'assigne ici M. *Le Brun* aux ouvrages les plus distingués de ce maître M. *Fontaine*, qui est trop bon connaisseur pour ignorer les hauts prix que valent les véritables merveilles de l'art, après avoir refusé les offres que différentes personnes lui avaient faites à Paris pour ce tableau, même jusqu'à la valeur de 100,000 liv. tournois, s'est enfin déterminé à le faire vendre publiquement au plus offrant à *Londres*. Ici M. *Angerstein,* très-riche bourgeois qui n'achète que des chefs-d'œuvres, l'a acquis pour cent trente-quatre mille et cinq cents francs. Et, bien loin de se repentir de son marché, il en a déjà refusé la somme de dix mille guinées, qu'on lui a offerte depuis, comme M. *Fontaine* m'en a assuré lui-même

La vente publique de ce tableau a fourni une preuve frappante de l'enthousiasme pour les belles productions de l'art, qui règne en Angleterre, et qui fait tant d'honneur à la peinture ainsi qu'à la nation anglaise : c'est que, pendant les huit jours où ce précieux tableau a pu être admiré, en payant, le concours de la foule a été vraiment prodigieux, et que, lors de sa mise sur table au moment de la vente, un cri unanime de *chapeaux bas. Respect aux arts!* s'est élevé et a prouvé sans réplique, jusqu'à quel point l'anglais sait oublier sa fierté, pour payer avec plus d'éclat le juste tribut, qu'il accorde si volontiers aux vrais chefs-d'œuvres de la peinture.

ROMBOUTS (Théodore) — 1,000 liv.

ROMEYN (Guillaume) — 2,400 liv.

* ROOS, dit DE FRANCFORT (Jean-Henri) — 6,000 liv.

ROTTENHAMER (Jean) — 3,600 liv.

* RUBENS (Pierre-Paul) — 97,000 liv. une composition ; un portrait à mi-corps, 12,000 liv.

Observation. Tous les tableaux les plus marquants de ce ce grand homme, étaient destinés pour l'ornement des églises, des palais et autres endroits publics, dont il n'était plus permis d'espérer qu'ils pussent sortir, pour entrer dans la circulation. Cette seule raison suffit pour prouver, qu'en fixant le prix d'une composition à 48,000 liv., tandis que *Velasco* nous apprend qu'en Espagne on a payé à *Rubens* lui-même jusqu'à 70,000 réaux pour un tableau d'autel. M. *Le Brun* n'a pu faire son estimation que d'après les tableaux ordinaires de *Rubens,* ou faits pour lui par ses disciples, qui ont pu se présenter en vente et d'après quelques tableaux d'église des moins distingués de ce célèbre artiste, par exemple, *l'Adoration des Mages,* achetée à Berg-St.-Winoc, par M. *Blondel de Gagny;* auquel néanmoins ce tableau, quoique tout ruiné, n'a pas laissé de coûté 60,000 francs ; le *Couronnement de Ste-Catherine* des Augustins à Malines, et les tableaux des Jésuites et autres couvents supprimés, qui ont été vendus publiquement aux Pays-Bas, après que la cour de Vienne en avait tiré, pour sa galerie, tout ce qu'il y avait de mieux, dont le prix par estimation fut payé de sa part à la caisse de religion.

Aujourd'hui, que la révolution en s'emparant de tous les tableaux des églises aux Pays-Bas, a interdit tout espoir aux amateurs de parvenir jamais à la possession d'un ouvrage capital de *Rubens,* s'il s'en rencontre encore un par quelque hasard peu probable, il ne peut qu'être au-dessus de tout prix. Comment donc le taxer ? Ceux qui possèdent des morceaux, même ordinaires de ce grand homme, savent si bien se prévaloir de cette circonstance que, depuis peu, un simple buste de *Rubens* a été vendu pour 7,200 liv. à Bruxelles, où il avait été acheté en vente publique, il y a quelques années, pour vingt-cinq louis d'or à peu près. Personne n'ignore les prix exorbitants qui ont été refusés, pour le fameux portrait à mi-corps, connu sous le titre de *Chapeau de Paille,* par ses possesseurs les Messieurs *Van Haveren* d'Anvers. Mais, ce qui n'est peut-être pas également connu de tout le monde, c'est que les 97,000 liv. auxquelles j'ai cru devoir porter l'estimation d'une composition distinguée de

ce maître sont justement le prix qui a été payé, d'après taxation d'experts, pour un de ses tableaux d'église; encore, outre l'obligation d'en faire faire une bonne copie.

RUISCH (Rachel) — 8,500 liv.

RUISDAAL (Jacques) — 8,000 liv.

RUISDAAL (Salomon) — 720 liv.

* RYCKAERT (David) — 1,800 liv.

S.

* SAENREDAM (Pierre-Jean) — 1,200 liv.

* SART (Corneille du) — 2,000 liv.

SCHALCKEN (Godefroid) — ses petites figures de nuit à mi-corps, 6,000 liv.

SCHUT (Corneille) — 1,500 liv.

SEGHERS (Gérard) — 3,600 liv.

SLINGELANT (Pierre Van) — 12,000 liv.

SNEYDERS (François) — 4,000 liv.

* STAVEREN (Jean-Adrien Van) — 3,000 liv.

STEEN (Jean) — 6,000 liv.

STEENWYCK (Henri) — 2,400 liv.

STORCK (Abraham) — 1,500 liv.

SWANEVELT, dit HERMAN D'ITALIE (Herman) — 2,400 liv.

T.

* TENIERS (David) — 30,000 liv.

Observation. Ses *Œuvres de miséricorde* ont été vendues 29,000 liv. chez *Blondel de Gagny,* quelqu'éloigné que soit ce tableau d'être le meilleur des ouvrages de *Teniers.*

* TERBURG (Gérard) — 16,000 liv.

THULDEN (Théodore Van) — 6,000 liv.

* THYSSENS (Pierre) — 3,600 liv.

TILBOURG (Gilles Van) — 1,500 liv.

TOL (Dominique Van) — 4,000 liv.

U.

UDEN (Luc Van) — 1,200 liv.

ULFT (Jacques Van der) — 6,000 liv.

V.

VALKENBURG (Théodore Van) — 2,400 liv.

VELDE (Adrien Van den) — 20,000 liv.

VELDE (Guillaume Van den) — 20,000 liv.

VERBOOMS (Abraham) — 1,500 liv.

VERELST (Simon) — 1,500 liv.

VERKOLIE (Jean) — 3,000 liv.

VERSCHUURING (Henri) — 1,000 liv.

VICTOORS (François) — 5,000 liv.

VLIEGER (Simon de) — 5,000 liv.

VLIET (Henri Van) — 1,200 liv.

VOS (Martin de) — 2,000 liv.

VOYS (Ary de) 6,000 liv.

VRIES (Ferdinand de) — 1,200 liv.

W.

WATERLOO (Antoine) — le même prix que *Van Everdingen.*
WEENIX (Jean-Baptiste) — 12,000 liv.
WEENIX (Jean) — 14,400 liv.
WERFF (Adrien Van der) 36,000 liv,
WERFF (Pierre Van der) — 12,000 liv.
WITTE (Emmanuel de) — 1,300 liv.
WOUWERMANS (Philippe) — 21,000 liv.
WOUWERMANS (Pierre) — 500 liv.
WYCK (Thomas) — 1,000 liv.
WYNANTS (Jean) — 10,000 liv.

Z.

ZACHTLEVEN (Herman) 4,000 liv.
ZORG (Henri-Rokes) — 3,000 liv.

Ceux qui feront usage de cette liste, s'ils veulent éviter toute erreur, doivent nécessairement lire avec attention le discours qui la précèdent dans ce même chapitre ; il leur apprendra le buf que je me suis proposé, les règles que j'ai suivies et les conditions que je me suis imposées pour sa formation et pour en assurer l'utilité aux amateurs de tous pays. Ils y observeront surtout que les prix qui m'ont servi de base pour la plupart des articles, sont ceux que M. *Le Brun* a fixés dans son grand ouvrage ; que les seuls prix auxquels je m'y suis borné, sont les plus hauts où les meilleurs tableaux de chaque maître soient parvenus jusqu'à ce jour dans les ventes connues, et que ces prix doivent servir de base pour calculer celui que peut mériter chaque tableau du même maître, d'après la proportion de sa bonté respective. Ils y apprendront aussi que les prix de ma liste doivent nécessairement être insuffisants pour les chefs-d'œuvres des maîtres les plus distingués, qui sont au-dessus de tout prix connu et qui n'ont pu paraître dans aucune vente jusqu'ici, parce qu'ils sont hors de toute circulation, étant placés dans les collections souveraines, les établissements publics, et les palais des personnes illustres. Ils y verront encore que je n'ai fait aucun usage des grands prix où sont poussés les tableaux en Angleterre ; prix qui surpassent de beaucoup la plupart de ceux de ma liste, lorsqu'il s'agit des maîtres de la toute première classe. Enfin ils y apprendront plusieurs autres choses dignes d'être observées, qu'il serait inutile de répéter ici.

CHAPITRE XV.

Des différentes méthodes qu'on peut mettre en usage pour nettoyer les tableaux, et des précautions qu'on doit prendre en les faisant rentoiler ou restaurer.

ARTICLE PREMIER.

Nécessité pour tout amateur d'apprendre à nettoyer ses tableaux.

NETTOYER ses tableaux soi-même est non-seulement utile à l'amateur, mais rien ne peut lui procurer une jouissance plus piquante, que de voir renaître sous ses doigts une belle production de l'art, à laquelle son travail donne une seconde vie. Mais l'ignorance des moyens, et la difficulté de s'en instruire, par le grand soin, que prennent ceux qui par état s'occupent de cette partie, de cacher leurs procédés ou ce qu'ils appellent *leurs secrets,* réduisent le plus grand nombre des amateurs à passer par les mains d'autrui. Parmi ceux-mêmes, qui ont été assez heureux pour apprendre quelque bonne méthode, il en est beaucoup chez qui cette connaissance devient stérile, par leur timidité, ou par la mauvais réussite que le

manquede pratique donne à leurs premiers essais. D'autres enfin, qui ont eu la malheureuse confiance de mettre en œuvre des procédés nuisibles ou dangereux, vantés par des charlatans ou prônés dans des livres, sont dégoûtés pour toujours, par les regrets tardifs qu'ils éprouvent d'avoir gâté leurs tableaux.

Il est vrai, je l'avoue, que sans un peu d'exercice et beaucoup de prudence, les meilleures méthodes ne sont pas sans danger ici. Mais cela ne doit point effrayer l'amateur. Il acquerra de l'exercice en commençant par des essais sur quelques mauvais tableaux ; mes conseils lui feront connaître toutes les précautions requises ; son intérêt, le plaisir de bien faire et la crainte de nuire à des objets chéris feront si bien le reste, que ses tableaux trouveront bientôt entre ses mains une sûreté qui leur manque souvent dans des mains mercenaires, où ils ne trouvent plus la surveillance de l'œil du maître, et où ils sont traités d'autant plus lestement, que, si on leur enlève quelque chose, on a la ressource perfide de cacher la plaie par un emplâtre, qu'un masque de vernis rend invisible au possesseur, jusqu'à ce que le temps le lui fasse connaître en noircissant les couleurs.

Des considérations si décisives deviennent plus urgentes encore, parce que l'amateur espérerait en vain de trouver, dans autrui, la patience dans le travail qu'il aura lui-même, animé par le désir de conserver un morceau qu'il aime, et disposant à son gré du temps dont il est le maître. D'ailleurs en but tous les jours à des désagréments et à des demandes exorbitantes de la part de ceux qu'il emploie, dont souvent le défaut dans le lieu qu'il habite, l'oblige à rechercher le secours fort loin, et à exposer ainsi ses tableaux aux dangers des transports, comment pourra-t-il ne pas être charmé, de pouvoir se passer de tout secours étranger par les moyens que je lui offre, dont quarante années d'expérience m'ont garanti la bonté, comme les principes de la saine chimie les garantiront à tous ceux, d'entre les amateurs, à qui cette science n'est pas étrangère ?

Je suis très éloigné de m'attribuer le mérite d'en être l'inventeur. Excepté mes découvertes pour enlever les huiles anciennes et les vernis tenaces et pliants, je n'ai que celui, d'avoir pesé la valeur

de tout ce qui se trouve dispersé dans les livres à ce sujet ; d'avoir eu la constance d'arracher leurs secrets à beaucoup d'amateurs et à des personnes qui étaient en réputation de bien nettoyer les tableaux ; d'avoir élagué ce cahos de recettes et de procédés, en les jugeant d'après les règles de la chimie et de la saine raison ; enfin, de n'avoir fixé mon choix, qu'après avoir essayé successivement tous ceux qui ne m'ont pas paru tout à fait ridicules, et d'avoir confirmé, par une longue expérience, la bonté de ceux que j'ai adoptés, dont j'ai perfectionné l'usage d'après mes observations. Je les abandonne maintenant sans réserve au public, espérant qu'ils serviront de base à tout ce que les chimistes pourront faire de découvertes en ce genre à l'avenir.

Ecrivant pour le public en général, j'aurai soin d'éviter les termes chimiques, crainte d'embarrasser plus d'un lecteur par cette parade de science, si commune aujourd'hui. Me bornant à exposer mes procédés dans le langage le plus ordinaire, je tâcherai de mettre mes lecteurs en état de s'en servir avec fruit, ne croyant pas devoir les embrouiller par les raisons chimiques, que les uns verront assez sans que je le dise, et dont ceux qui ne demandent que les bons effets sans s'inquiéter des causes, seront charmés d'être dispensés.

Pour entrer en matière, je commencerai par avertir, qu'il faut bien se garder de croire, comme on le fait trop généralement, qu'un même moyen puisse servir pour nettoyer tous les tableaux. La nature des choses et mes expériences sans nombre m'ont démontré l'erreur de cette opinion, et m'ont convaincu, que le simple frottement des doigts, les spiritueux, les *alcalis* tant ordinaires que caustiques, l'huile de térébenthine, le vernis au mastic, les huiles, l'eau froide, l'eau chaude, la salive, le fer même, le sable et les cendres doivent être employés, chacun à son tour, soit séparément, soit réunis plusieurs ensemble, selon la différence des cas et selon la nature de la crasse qui doit être enlevée.

Pour faciliter l'intelligence de cette vérité par l'application, je rangerai, sous autant de titres séparés, les tableaux vernissés au mastic ou autres résines de même nature, ceux qui sont couverts d'huile, ceux qui le sont d'un mauvais vernis, ceux qui sont couverts

de blanc d'œuf, de colle ou d'un vernis à l'eau, ceux qui, n'ayant jamais été vernissés ni huilés, ne sont couverts que de fumée et d'autres crasses venant de l'atmosphère, et enfin ceux qui sont attaqués par le *chanci*.

ARTICLE II.

Des tableaux couverts d'un vernis au mastic, ou autres résines de cette nature.

Au chapitre suivant, qui traite de la composition des vernis, je démontre que celui qui résulte de la dissolution du mastic dans l'huile de térébenthine, est aujourd'hui avec raison généralement reconnu et employé comme préférable à tous les autres; parce que, ne nuisant jamais aux tableaux dès qu'ils sont assez anciens et secs, il réunit le plus de bonnes qualités pour y produire l'effet qu'on désire. J'y fais voir aussi que, par une économie mal entendue, on substitue souvent au mastic, soit l'oliban, soit d'autres résines analogues, également dissolubles dans l'huile de térébenthine.

La qualité la plus recommandable, qui distingue ces vernis en commun, est qu'ils sèchent d'abord, sans se gercer, et qu'en peu de temps ils acquièrent un degré de dureté et de cohésion, que le temps n'accroît jamais au-delà du point nécessaire, pour qu'un frottement léger des doigts secs puisse, sans le secours d'aucun intermède, l'entamer et le réduire en poussière. D'où suit, que chacun pourra très facilement les enlever de ses tableaux, pour peu qu'il s'y soit exercé; surtout s'il a la précaution d'essuyer, avec un vieux linge sec, la poussière qu'il fait naître en frottant, et qui lui cache son ouvrage.

Plus sa besogne avancera, plus il doit user de circonspection pour ne pas tourmenter en vain les endroits dont il aura déjà enlevé tout le vernis. Moment, qu'outre la vue, un peu d'usage lui fera connaître; parce que, glissant alors sur une substance plus dure et moins friable, il ne sentira plus naître de nouvelle poussière sous ses doigts. S'il y a du repeint dans le vernis ou sous celui-ci, il s'en ap-

percevra sans peine à ce que la poussière perdra sa blancheur, se réunira et deviendra globuleuse. Il saura, qu'il y a du blanc d'œuf ou de la colle sous le vernis, quand il verra la poussière, de blanche et impalpable qu'elle était, devenir sale et plus grossière.

Ceux qui trouveront de la difficulté à entamer le vernis, n'ont qu'à toucher avec le doigt la poussière du vernis d'un autre tableau ou de quelque poudre analogue, comme celle de colophane ou de sandaraque. Lorsque l'opération tire vers sa fin, il faut avoir soin d'essuyer, non-seulement la poussière qui est sur le tableau, mais aussi celle qui tient aux doigts, pour mieux pouvoir juger, si le frottement produit encore de la poussière nouvelle.

Cette méthode d'enlever le vernis à sec, est généralement préférable pour les tableaux sur cuivre ou panneau, dont la surface est bien unie; comme aussi pour ceux sur toile qui sont dans le même cas; pourvu qu'ils soient suffisamment tendus, crainte des ébranlements qui les feraient gercer; enfin, elle convient surtout pour les tableaux d'une petite forme et d'un précieux fini, et c'est la seule, qui soit praticable sur le petit nombre de ceux, que *G. Dou, Mieris, Slingelant* et quelques autres des plus grands maîtres hollandais se sont avisés de peindre au vernis; pratique très-condamnable, que feu M. *Casanova* à Vienne et quelques autres peintres se sont permis de renouveler de nos jours, pour éviter l'embû, et pour imiter tout-d'un-coup, par ce moyen, l'espèce d'émail, dont le temps seul doit couvrir les couleurs.

On enlève le vernis, pour le renouveler chaque fois qu'il a blanchi, ou qu'il est devenu terne, sombre ou jaune, soit par sa nature, soit par des causes extérieures, ou par sa trop grande vétusté. On l'enlève aussi, lorsqu'il couvre une crasse, qui dépare le tableau, et qu'on a souvent le plaisir de voir disparaître, avec le vernis, sous ses doigts; mais qui souvent oblige aussi à employer les spiritueux, dans lesquels consiste la seconde méthode, pour enlever ce genre de vernis, de laquelle je vais parler.

Quant un tableau est d'une superficie raboteuse, peu importe sur quelle matière il soit peint, de même lorsqu'il est sur une toile où

les interstices, entre la chaîne et la trâme, forment autant de petits enfoncements, la méthode précédente devient défectueuse en ce que les doigts ne pouvant pénétrer dans les profondeurs, y laissent subsister la crasse ou le vernis sale; d'où résulteraient autant de petites tâches, qui nuiraient à l'ensemble du tableau au travers du nouveau vernis qu'on y appliquerait. Les tableaux trop grands rendent aussi cette méthode trop pénible par leur étendue, et elle devient dangereuse pour ceux sur toile même les plus unis, lorsqu'ils ne sont pas assez tendus, par les nombreuses petites crevasses que l'ébranlement y peut faire naître, tandis qu'on les frotte à sec avec le doigt; à moins qu'on ne les appuie sur une planche, ou quelqu'autre soutien dur et uni, en les frottant.

Dans ces cas, ainsi que dans tout autre où il conviendra d'employer la voie humide des spiritueux, on se servira d'un mélange de bon esprit-de-vin et d'huile de térébenthine, ayant soin de laisser dominer d'autant plus la dernière que le tableau sera plus précieux et plus délicatement peint, ou que la couche du vernis y sera plus mince. On laissera au contraire dominer l'esprit-de-vin, en proportion que la couche du vernis sera plus épaisse et la peinture moins délicate et plus solide en couleur.

En attendant que l'usage donne l'habitude des doses, il sera plus prudent de commencer toujours par un mélange plutôt trop peu que trop actif, et d'adoucir d'autant plus l'action de l'esprit-de-vin par une plus forte dose d'huile de térébenthine. Si on le trouve trop faible, il sera facile de le renforcer par plus d'esprit-de-vin. L'on peut sans danger, souvent même avec succès, substituer l'huile de lin à celle de térébenthine. Cette méthode peut surtout devenir utile pour les tableaux trop secs.

Dans le mélange susdit on trempe à volonté, soit un peu de coton filé ou de vieux linge fin, roulés légèrement, ou un morceau d'éponge fine, qu'on tient et qu'on exprime un peu entre le pouce et le doigt indicateur; soit un pinceau, ou même une petite brosse rude, si les enfoncements de la crasse l'exigent.

Après avoir ainsi trempé et légèrement exprimé celui de ces intermédiaires qu'on préfère employer, on en frotte délicatement le

vernis du tableau par de très-petits mouvements circulaires, comme si l'on dessinait autant de *zéros* entrelacés et retournant sur eux-mêmes. A mesure qu'on a dissout le vernis sur une petite partie, on l'enlève promptement au moyen d'un linge sec et doux, qu'on tient dans l'autre main. Ainsi, de proche en proche, on dépouille successivement toutes les parties du tableau de leur vernis et la plupart de leur crasse aussi ; ayant toujours soin de n'y laisser séjourner le mélange que le temps justement nécessaire, et de ne plus en frotter les places qui sont déjà sans vernis.

Le coton *cru* a le défaut de laisser quelquefois des poils collés sur le peu de vernis qui pourrait être resté; aussi ne me sert-il que pour des tableaux qui, quoique très-délicats, ont des enfoncements. La brosse rude ne doit jamais servir que pour des peintures raboteuses, empâtées de couleur ; on doit la racler de temps en temps pour la débarrasser de la crasse et du vernis dont elle se charge. Le coton, le linge et l'éponge doivent être renouvelés chaque fois qu'ils sont chargés de vernis. Les éponges se nettoient après l'opération au moyen du savon, et peuvent servir plusieurs fois au même usage.

Lorsqu'un tableau est couvert d'une couche fort épaisse de vernis, j'ai observé que celui-ci, en se mêlant avec l'esprit-de-vin qu'on y emploie, le rend beaucoup moins mordant ; ce qui m'a engagé à me servir souvent, et toujours avec succès en pareil cas, de l'esprit seul sans huile de térébenthine sur les tableaux d'une couleur solide, sans rencontrer le moindre inconvénient, surtout sans que l'esprit, employé seul, ait fait paraître aucun signe de ce *chanci* fâcheux, qu'il produit si facilement sur les tableaux où on le laisse agir trop à nud.

Au lieu d'esprit-de-vin, certaines personnes emploient l'eau de lavande et autres liqueurs spiritueuses composées, dont je ne puis nullement condamner l'usage. Mais je dois avouer qu'en ayant fait l'épreuve, d'après les singuliers éloges de quelques-uns de mes amis, l'expérience ne m'a donné aucune raison suffisante pour les préférer à l'esprit-de-vin ; n'agissant toutes, de même que celui-ci, qu'en raison de l'esprit ardent qu'elles contiennent, et étant plus

exposées que lui à des incertitudes, par des variations dans les procédés qu'emploient ceux qui les composent.

Je ne puis non plus rejeter absolument la méthode de ceux qui, avant d'enlever le vernis d'un tableau par le frottement du doigt, commencent par l'amortir au moyen d'une eau-de-vie simple, de vin ou de grain, qu'ils y mettent et qui fait blanchir le vernis, dont il détruit la cohésion au point que le frottement du doigt l'enlève ensuite facilement ; d'où résulte une épargne manifeste de temps et de travail. Aussi n'hésiterais-je pas de recommander cette méthode, dont j'ai fait plusieurs fois l'essai, si l'on pouvait l'exempter de tout danger pour les tableaux, en parvenant à fixer le degré d'activité et la dose de l'eau-de-vie que l'on doit mettre sur un tableau, ainsi que la durée du temps qu'il faut l'y laisser. Mais tant s'en faut que l'expérience ait donné des règles là-dessus, que les uns ne font que mouiller le tableau d'un peu d'eau-de-vie, laquelle d'autres y jettent à pleins flots ; les uns comptent le temps par heures, les autres par minutes ; et aucun ne prend connaissance du degré d'activité.

La nature des choses même semble s'opposer ici à l'établissement des règles, tant par les différents degrés de force de la liqueur, que par l'obstacle plus ou moins grand que trouvera son action dans les différentes épaisseurs et qualités des vernis. Je souhaite donc plus que je n'espère de voir cette méthode devenir exempte de danger.

Heureusement, elle est commode sans être nécessaire ; et l'on peut s'en passer facilement avec de la prudence et du travail.

Quant à ceux qui prétendent enlever tout vernis et toute crasse des tableaux à force de les tourmenter par de rudes et longs frottements, au moyen du papier brouillard et de l'huile de térébenthine, je ne puis que condamner hautement leur méthode, tant pour son insuffisance absolue que pour le danger où elle peut exposer les tableaux.

Je fini en disant que lorsque le mélange de l'esprit-de-vin avec l'huile de térébenthine, n'enlève pas la crasse avec le vernis, ceux qui ont assez d'expérience pour cela, y mêlent avec succès dans ce cas, une quantité de potasse proportionnée au be-

soin. Mais, quelle que soit l'utilité et souvent la nécessité de ce moyen, il peut devenir si dangereux, dans des mains peu exercées et conduites par des yeux peu accoutumés, que je ne puis le proposer qu'avec beaucoup de réserve aux commençants, et moyennant un redoublement de prudenee. Ceci me fournit l'occasion d'ajouter qu'un connaisseur, lorsqu'il nettoie un tableau, sait s'arrêter avec discernement au point qui convient, aimant mieux laisser un peu de crasse sur l'ouvrage, que le rendre froid et grêle à force de netteté. Il n'ignore pas d'ailleurs qu'un certain ton doré, que le temps fait naître produit sur beaucoup de tableaux un effet si enchanteur, qu'il mettra tous ses soins pour ne pas le faire disparaître, et se gardera bien, sans une nécessité urgente, d'enlever le vernis jusqu'au fond.

L'air et l'humidité amènent et fixent avec le temps, sur tous les tableaux vernissés, certaine crasse, et leur donnent un œil louche, en ternissant leur éclat. Il faut bien se garder de croire, que le renouvellement du vernis soit le seul remède contre cet accident presqu'inévitable. Car une manipulation fort simple, que le besoin m'a enseignée et dont l'expérience m'a assuré la bonté, peut le faire disparaître. Il ne faut pour cela que frotter, avec légèreté et un peu d'adresse, le tableau, au moyen d'une éponge fine, assez grande, ou au moyen d'un cuir épais, spongieux et souple, l'un et l'autre mouillés et exprimés pour que l'eau n'en puisse pas couler sur le tableau ; lequel on séchera d'abord après, en le frottant bien dans tous les sens, mais avec le mouvement le plus prompt que posssible, au moyen d'un linge doux et bien sec ramassé dans la maiu. L'amateur, qui acquerra la dextérité nécessaire pour cette manipulation aussi simple qu'utile, aura longtemps la jouissance d'un même vernis.

ARTICLE III.

Des tableaux qui sont couverts d'huile.

Tout le monde sait, que les huiles se divisent en *siccatives*, qui sèchent et se durcissent avec le temps, et en *grasses*,, qui ne sè-

chent jamais, ne peuvent se fixer et vont toujours en s'étendant dans les corps poreux dès qu'ils en occupent une partie : qualités qui les rendent trop nuisibles aux tableaux pour y être jamais employées, à quelque titre que soit. Les siccatives, surtout celles de lin, de noix et de pavot, vulgairement nommée *d'œillet,* sont devenues la base de la peinture solide, grace à l'heureuse découverte du célèbre *Jean Van Eyck,* natif de Maseyck sur la Meuse, à six lieues de Maestricht, nommé aussi *Jean de Bruges,* ville, où il était établi comme peintre de la cour du duc *Jean-sans-Peur* et ensuite de son fils *Philippe-le-Bon.*

Quoique ces huiles soient d'une utilité reconnue, pour ranimer les couleurs et empêcher les crevasses et les éclats d'un tableau qui menace ruine par la sécheresse et la vétusté, pourvu qu'on n'y mette que ce qu'il faut pour le nourrir et qu'on en enlève bien tout ce qui reste dessus au moyen d'un linge sec, de son, ou de mie de pain: quoique d'ailleurs ces huiles soient indispensables pour donner du corps et de la solidité aux couleurs, qui servent à la peinture, dans lesquelles elles entrent comme une des principales parties constituantes ; il n'est pas moins vrai, que leur application, *sans nécessité,* devient nuisible à tout tableau qui est déjà achevé.

Car, s'il n'a pas encore acquis sa dureté parfaite, l'huile qu'on y met s'y incorporera et le fera jaunir : malheur, que le temps rend absolument sans remède. Si au contraire l'âge a durci le tableau autant qu'il le doit être, alors l'huile nouvelle, sans s'y incorporer, formera à sa surface une croute, qui avec le temps prendra une dureté égale à celle du tableau même, dont cette croûte offusquera la transparence et la vivacité et y corrompra l'effet des couleurs *locales* et *propres* par une teinte générale jaunâtre et monotone.

C'est néanmoins cette huile qui, comme on peut voir au chapitre du vernis, est employée communément à la place de celui-ci, en Italie et dans une partie de l'Allemagne, où des gens même de l'art en couvrent les tableaux les plus précieux, avec une profusion presqu'incroyable, en la rendant plus siccative encore par la coction et le plomb, comme s'ils craignaient qu'elle ne devint pas assez dure sans cela.

Parvenue à sa dureté, cette huile a toujours fait le tourment de tous ceux qui se sont mêlés de nettoyer les tableaux. Les moyens, les plus employés jusqu'ici contre cette peste, sont le grattoir, et une longue application de l'eau. Moi-même, comme les autres, j'y ai trouvé mon tourment. J'y ai fait en vain l'essai de tous les secrets qu'on me vantait ou que je rencontrais dans les livres, sauf le grattoir, dont je connaissais trop bien le danger et voyais trop bien l'insuffisance. Quant à l'eau, quelque dangereuse que je la connusse pour les apprêts terreux, et pour les panneaux en général, je me suis obstiné à l'employer avec constance, tant froide que chaude, par des linges mouillés sans cesse. Mais mes efforts n'ont abouti, qu'à faire blanchir les couleurs au point, que je n'ai pu parvenir à les faire entièrement revivre après cette tentative nuisible.

Continuant toujours mes expériences, quelque petit que fût mon espoir, j'ai été enfin assez heureux pour rencontrer, dans l'application de l'huile même, un moyen, par lequel j'ai eu le bonheur d'amollir l'huile ancienne au point, que j'ai pu enlever, à l'aide de l'esprit de vin, l'une avec l'autre huile, sans nuire en rien au tableau.

Quoique ce moyen m'ait réussi également sur les quatre tableaux, sur lesquels seuls j'ai eu occasion de l'employer, je me garderai bien de le prôner comme infaillible, avant que le nombre et l'uniformité des succès puissent lui avoir mérité ce titre. Mais, persuadé comme je suis, que le défaut d'autre moyen connu engagera tous les connaisseurs à essayer celui-ci, je m'empresse de leur communiquer tout ce que je sais moi-même jusqu'ici sur ce point important.

Mes quatre tableaux, tous peints sur panneau, étaient visiblement couverts d'une huile qui les rendait également tristes et monotones, et qui paraissait y être appliquée depuis bien des années. J'y ai mis une couche d'huile de lin, pendant les jours les plus chauds de l'été : j'ai rafraîchi, une et même deux fois par jour, les endroits qui paraissaient imbus. Le douzième jour l'huile était devenue si collante, sur un des tableaux, que mon doigt s'y attachait partout.

Alors j'ai employé de bon esprit de vin, sans y mêler autre chose pour enlever toute l'huile que j'avais mise sur le tableau. Ma sur-

prise a égalè mon plaisir, lorsque j'ai vu renaître la vivacité des couleurs sous mes doigts, et que je me suis aperçu que l'esprit-de-vin enlevait l'huile ancienne avec la nouvelle. Dans quelques jours d'intervalle, les trois autres tableaux ont renouvelé successivement ma satisfaction par les mêmes résultats et les même succès.

Quoique le nombre des gens, assez ignorants pour employer sur les tableaux des huiles grasses comme celles d'olives, de colza et autres semblables, soit par bonheur peu considérable ; je sais qu'il en existe néanmoins, et même des livres estimés qui conseillent une si pernicieuse méthode, entre lesquels je cite à regret les *Eléments de peinture,* par *De Piles,* 1766.

Je ne puis parler d'expérience ici, n'ayant jamais eu le déplaisir de voir un tel tableau, non plus que de ceux que certains Italiens détruisent au moyen de graisses animales, desquels je fais mention à l'article premier du chapitre suivant. Je me permettrai cependant, par amour pour ce bel art, de hasarder, dans un cas si désespéré, mon opinion, qui est que, s'il existe dans la nature un moyen pour sauver des tableaux si maltraités, il me paraît devoir consister à réduire l'huile grasse végétale ou animale, dans ces tableaux, à la la nature du savon, au moyen des *alcalis,* et surtout au moyen de la lessive caustique des savonniers, délayée dans une immense quantité d'eau de pluie, dont on arroserait constamment le tableau, sans aucune interruption, en faisant l'essai à chaud sur l'un et à froid sur l'autre. On finirait par emporter, à force d'eau pure, ce savon d'une création si rare, si l'on avait le bonheur d'y parvenir.

ARTICLE IV.

Des tableaux qui sont couverts d'un mauvais vernis.

Ceux qui connaissent à fond les vernis au copal, au succin, à l'huile et à l'esprit-de-vin, ceux surtout qui ont fait en vain tous leurs efforts pour les enlever des tableaux sans nuire à la peinture, apprendront sans doute avec plaisir, que ces mauvaises espèces de vernis ont été si rarement employées sur les tableaux, qu'il ne m'en

est tombé que trois entre les mains jusqu'ici, dont l'un m'a paru couvert d'un vernis à l'esprit-de-vin.

Après divers essais inutiles, avec les moyens ordinaires, je suis venu à bout de ce dernier, par l'esprit-de-vin rectifié, passablement chauffé. Les deux autres, au lieu d'un vernis trop dur, en avaient un trop mou et tenace, approchant de la térébenthine de Venise. Il m'a fourni l'occasion d'une découverte nouvelle; puisque je suis parvenu à l'enlever, en le roulant par une forte compression avec les doigts, après l'avoir amolli successivement au moyen de l'eau très chaude.

Les expériences me manquant ici, faute d'occasions, je me bornerai à indiquer deux principes, dont les personnes instruites et prudentes, qui rencontreront de tels vernis, pourront tirer parti. L'un de ces principes est, que le même dissolvant qui a fondu une fois certaine matière, pourra la refondre une autre fois, moyennant le temps, la manipulation et le degré de chaleur requis. L'autre principe consiste en ce que les substances résineuses durcies par l'évaporation, se fondent toujours dans les mêmes substances qui sont encore liquides, pourvu qu'on y emploie la manipulation, la chaleur et le temps nécessaires.

Pour le vernis au copal, qu'on reconnaît à sa dureté et à sa transparence vitreuse, j'ajouterai, qu'un de mes amis, le savant chimiste M. *Heyer* de Brunswic, m'a assuré, qu'on peut l'enlever en le tenant couvert, le temps qu'il faut, de camphre pulvérisé; et qu'on obtient e même effet à peu près par la poudre ou par l'huile de romarin. Ceux, qui rencontreront ce vernis rebelle sur un de leurs tableaux, peuvent, sans aucun danger, faire l'essai de l'un et de l'autre de ces moyens, qui ne nuiront en rien, quand même ils ne produiraient pas l'effet désiré.

ARTICLE V.

Des tableaux qui sont couverts de blanc d'œuf, de colle, ou de vernis à l'eau.

L'eau, surtout lorsqu'elle est chaude, est si généralement connue et employée, comme vrai dissolvant naturel, pour enlever ces diffé-

rentes matières des tableaux qui en sont couverts, que, si la réalité correspondait toujours aux apparences dans l'application de ce principe à la pratique, je n'aurais plus rien à ajouter ici.

Mais, quelque simple et naturel que soit ce procédé, la vérité, et l'intérêt que je prends à la conservation des ouvrages de l'art, m'obligent à dire hautement, qu'il n'est pas toujours praticable, mais qu'il est très-difficile, et quelquefois même tout-à-fait impossible de débarrasser en entier les tableaux de ces matières, qui y tiennent comme si elles y étaient incorporées, surtout lorsqu'elles ont été mises sur une peinture non encore durcie par le temps.

Quelle que puisse être la cause d'un effet aussi invraisemblable, l'expérience m'en a trop confirmé la désagréable vérité pour me laisser le moindre doute. Aussi suis-je bien convaincu, que les mêmes essais produiront les mêmes plaintes chez tous ceux qui parleront comme moi de bonne foi et sans aucun intérêt. Ces matières, déjà si souvent rebelles lorsqu'on les attaque à nu, le sont bien davantage quand elles se trouvent sous le vernis, où elles deviennent un tourment pour ceux, qui par état s'occupent de cette partie, et qui ont l'ambition louable de rendre leur ouvrage parfait.

Ces considérations, jointes à celles que je présente en parlant des vernis, suffiront, j'espère, pour engager toute personne raisonnable à ne jamais employer des matières si dangereuses sur des tableaux, soit anciens, soit nouveaux.

Le moyen, qui m'a réussi le plus généralement pour enlever le blanc d'œuf, lorsque je le trouvais rebelle, a été de bien frotter le tableau d'huile de lin, que j'enlevais une ou deux heures après, au moyen de l'esprit-de-vin, qui entraînait ordinairement le blanc d'œuf avec l'huile dont il s'était imbibé.

ARTICLE VI.

Des tableaux qui sont couverts de fumée, ou crasse de l'atmosphère, sans avoir été ni vernis ni huilés.

Les savonneux et les *alcalis* tiennent tous le premier rang ici. Ils

peuvent tous être employés avec succès par des mains prudentes et habiles. Mais, comme les savonneux ont l'inconvénient de trop s'attacher aux tableaux, et les *alcalis* secs celui d'embarrasser par la variété de leur force et de leur dose respectives, pour éviter l'un et l'autre embarras aux commençants, je me bornerai à leur exposer en détail l'usage de la seule lessive caustique des savonniers, qu'une longue expérience m'a appris valoir mieux que toutes les autres, tant pour son efficacité que pour la facilité des doses et de l'emploi, que voici : dans une tasse d'eau de pluie on versera, goutte à goutte, de cette lessive, jusqu'à ce que cette eau devienne gluante entre les doigts. C'est à ce caractère et à son plus ou moins d'intensité, que l'on connaîtra ses différents degrés de force ; de manière que l'eau deviendra plus mordante en proportion qu'elle paraîtra plus muqueuse ou glutineuse entre les doigts.

Avant d'avoir atteint la fermeté que donne l'habitude, pour décider la force de ce mélange, qui convient à la crasse qu'on veut enlever, on commencera par essayer le degré le moins glutineux, c'est-à-dire le plus faible, sur un coin du tableau. S'il paraît suffisant, on se mettra à l'ouvrage : sinon, on ajoutera, par gradation, des gouttes de la lessive au mélange, jusqu'à ce qu'il ait acquis l'activité requise.

Qu'on ne s'y trompe pas au moins, en traitant ces précautions à la légère. La lessive *pure* est si caustique que, s'il en restait une goutte pendant une seconde sur un tableau, elle y ferait plus de mal que ne pourrait y faire, dans le même espace de temps, un charbon brûlant d'une étendue égale. D'un autre côté, ces espèces de crasses diffèrent tant entr'elles par leur nature, leur épaisseur et leur ancienneté, qu'un mélange assez actif pour l'une, ne fera rien sur l'autre, qui en exigera un beaucoup plus agissant. Dans ces cas, si celui qui travaille s'impatiente et veut renforcer tout d'un coup le mélange au hasard, il s'expose à brûler son tableau au lieu de le nettoyer.

Lors même qu'on s'aperçoit que le mélange, déjà poussé à un haut degré ce force, n'agit pas encore comme il faut, la prudence exige que, au lieu de le renforcer davantage, on facilite son action

par quelqu'autre moyen, soit en y mêlant du sable blanc quartzeux lavé et bien dépuré de toute ocre, terre calcaire ou argilleuse et autres matières hétérogènes, soit en faisant détremper et un peu amollir la crasse, au moyen de l'huile ou de l'eau, avant d'y travailler. Ces deux moyens m'ont l'un et l'autre réussi plusieurs fois à souhait. Le sable surtout m'a fait parvenir, comme par miracle, à nettoyer au point de paraître neufs, des tableaux auxquels les personnes les plus versées dans cette partie avaient déjà renoncé. Il est bon de remarquer à cette occasion, que les tableaux de cette espèce sont d'ordinaire très-anciens, et par conséquence d'une dureté pierreuse. De là vient qu'un léger frottement avec ce sable, mouillé par le mélange, ne peut leur nuire en aucune façon, quoiqu'il soit suffisant pour attaquer la crasse, amollie par le mordant où le sable est mêlé.

Lorsqu'on sera assuré par les épreuves, que le mélange est au degré de force requise, on en fera l'emploi de la manière suivante. On en chargera, plus ou moins selon le besoin, une brosse d'un pouce de diamètre, à poils assez longs et serrés, qui ne soit ni trop raide, ni trop molle, avec laquelle on entamera une partie du tableau, d'un pied carré à peu près, qu'on parcourra avec des mouvements courts et très-rapides, en tous les sens, chargeant la brosse de nouvelle liqueur quand cela paraîtra nécessaire.

Si ce mouvement est fait avec la légèreté et la promptitude requises, la liqueur deviendra mousseuse et produira une écume semblable à celle que fait naître le savon. On aura grand soin de l'enlever aussitôt au moyen d'une éponge mouillée assez grande, qu'on tiendra toujours prête dans l'autre main. L'éponge chargée d'écume sera d'abord plongée dans un seau d'eau pure ; d'où elle sera retirée le plus promptement possible, pour amortir de suite et enlever, au moyen de l'eau nouvelle qu'elle aura bue, tout ce qui pourrait être resté du mordant sur le tableau.

La partie étant lavée, il sera facile de juger si elle est assez nettoyée ou non. Dans ce dernier cas, il faut recommencer l'opération jusqu'à ce qu'on soit satisfait. On continuera de nettoyer de même successivement, par parties, tout le reste du tableau, ayant soin de renou-

veler l'eau du seau autant de fois qu'il conviendra pour qu'elle soit assez nette. Je n'ai parlé que d'une brosse d'un pouce de diamètre, sachant par expérience que cela accélère l'opération et expose moins la peinture ; convaincu aussi qu'une brosse plus petite allonge trop la besogne sur un grand tableau, tels que sont assez généralement ceux qu'on n'a jamais eu la précaution de vernir ; ceux de la petite espèce, surtout des écoles hollandaise et flamande, ayant presque tous été dans la possession de quelque personne assez soigneuse pour les conserver au moyen d'un vernis. Si cependant il s'en présentait un de cette classe qui n'eût jamais été verni, et qu'il fallut le nettoyer, rien n'empêche de substituer à la brosse un pinceau, un morceau de linge doux, ou une petite éponge : comme rien n'empêche aussi qu'au besoin, surtout pour les peintures raboteuses, on n'emploie une brosse qui soit rude et raide à poils plus courts.

L'expérience m'a tellement convaincu de la bonté et de l'efficacité de cette méthode, que j'ose en garantir le succès, chaque fois qu'on l'emploiera sur des crasses qui n'ont pas pénétré dans les couleurs, de quelque nature et de quelque vétusté qu'elles puissent être. Je puis même assurer qu'elle a plus d'une fois enlevé de légères couches d'huile, en même temps que la crasse qu'elles couvraient. Comme néanmoins l'esprit-de-vin m'a rendu quelquefois le même service, et que d'ailleurs il paraît suffire pour enlever les crasses atmosphériques qui ne sont pas trop vieilles, rien n'empêche qu'on en fasse l'essai sur un tableau, avant de recourir à l'emploi de la lessive caustique.

ARTICLE VII.

Des différentes espèces de chanci qui attaquent les tableaux.

Lorsqu'un tableau blanchit dans sa totalité ou dans une de ses parties, quelle que puisse en être la cause, on dit qu'il *chancit* ou qu'il a le *chanci*. Ce mot est devenu technique dans l'art pour y désigner, le plus souvent très-abusivement, des choses qui n'ont

rien de commun avec sa signification générale et primitive, laquelle se réduit exclusivement à ce blanc, qui annonce toujours la moisissure prochaine, dans les substances qui y sont sujettes, dès qu'il paraît à leur surface, et qui, lorsqu'il n'est pas nitreux, n'est qu'un commencement de végétation appartenante aux mousses ou aux champignons.

Pour éviter la confusion, résultante de l'usage abusif qu'on fait du mot *chanci* dans la peinture, je diviserai les *chancis* en *vrais* et en *faux*, selon leur nature réelle et les causes qui les produisent : par là, je faciliterai l'intelligence des remèdes qu'on peut y apporter.

Le *vrai chanci* est toujours la suite de l'humidité à laquelle un tableau a été exposé dans un endroit trop peu aéré. Il en est attaqué, tantôt par devant et tantôt parderrière, souvent même des deux côtés à la fois. Si l'on s'en aperçoit à temps, rien de plus facile que d'y remédier en le séchant et en frottant le *chanci*. Quelquefois il faut encore ôter le vernis à qui il a fait perdre sa transparence. Il paraît qu'en général l'espèce d'émail et la dureté pierreuse qu'acquièrent les couleurs par le temps, empêchent le *chanci* d'y pénétrer et de les détruire par devant. Mais en revanche, lorsqu'à l'abri de l'œil du maître il s'en empare par derrière non aperçu, ses attaques perfides parviennent, non-seulement à détruire la toile et même le panneau, mais aussi à pénétrer et à dénaturer les couleurs. Et voilà la véritable cause de ces taches si fâcheuses, plus ou moins grandes et toujours plus ou moins rondes, contre lesquelles l'art n'a pu jusqu'ici trouver aucun remède que je sache.

Je range dans la même classe les taches à peu près semblables, qu'offrent quelquefois les tableaux peints sur cuivre ou sur ferblanc, que j'attribue au vert-de-gris et à l'ocre qu'y fait naître l'humidité, lorsqu'elle y peut parvenir à travers les gerçures du tableau.

Le *faux chanci* renferme plusieurs espèces aussi différentes entre elles par leur nature et par leurs causes, que par les remèdes qu'elles exigent.

La première espèce est celle que produit le blanc-d'œuf, lorsque l'humidité parvient jusqu'à lui au travers du vernis qui le couvre.

C'est celle que l'amateur a souvent le déplaisir de voir naître subitement, lorsqu'il mouille certains tableaux dont le vernis par ses crevasses donne passage à l'eau. Enlever le vernis et le blanc d'œuf autant qu'on peut, est l'unique remède ici. On y parvient, soit par le frottement à sec, soit par l'emploi de l'esprit-de-vin, auquel il faut quelquefois ajouter celui de l'huile de lin, tantôt seule, tantôt combinée avec l'esprit.

La seconde espèce de *faux chanci* est celle que produisent sur le vernis les spiritueux, soit qu'on les emploie très-faibles pour l'amortir avant de l'enlever par le frottement des doigts, soit qu'on fasse usage de l'esprit-de-vin trop pur, pour dissoudre le vernis qu'on veut enlever par la voie humide. Cette espèce de *chanci* est la moins fâcheuse de toutes, et ne demande aucun procédé à part, puisque la même opération qui le fait naître le fait disparaître aussi dans l'un et l'autre cas, moyennant un peu plus d'huile de térébenthine ou de lin, dans le dernier.

La troisième espèce se montre généralement après les rentoilages, lorsque le vernis qui était resté sur le tableau, a été brûlé pendant l'opération par la trop grande chaleur du fer, qui va souvent jusqu'à brûler la surface de la couleur même. Ce vilain *chanci,* qui rend un tableau méconnaissable et dégoûtant, s'enlève quelquefois par un mélange d'esprit-de-vin avec l'huile de térébenthine ; mais, ce qui prouve que le fer trop chaud brûle aussi les couleurs, c'est que souvent, pour détruire ce *chanci,* il faut substituer à l'huile de thérébentine, une vraie huile siccative, qui peut seule ranimer les couleurs, en remplaçant celle que la chaleur y a détruite.

La quatrième espèce de *faux chanci,* la plus rebelle de toutes, a pour cause l'esprit-de-vin sans mélange ou autres mordants trop actifs, avec lesquels on s'obstine souvent à tourmenter un tableau, pour enlever à fond un peu de crasse qui y reste, au point de brûler ou de dénaturer l'huile des couleurs. Ce mal disparaît le plus ordinairement en frottant l'endroit avec une huile siccative, qui revivifie les couleurs. J'ai néanmoins trouvé plusieurs fois ce moyen en défaut. Dans cet embarras, j'ai essayé plusieurs autres moyens sans

fruit, jusqu'à ce que l'idée me soit venue de me servir d'esprit-de-vin et de vernis au mastic, à parties égales, dont j'ai frotté le *chanci,* comme s'il fallait enlever du vernis. Cette méthode m'a réussi à souhait, et m'a rendu chaque fois le même service dans les mêmes cas.

ARTICLE VIII.

Des cas où l'on peut employer le fer sur la peinture.

De tout temps accoutumé à désapprouver hautement la conduite de ceux qui, au moyen d'un fer tranchant, osent racler tout un tableau pour en enlever la crasse, j'avais pu envisager comme des ignorants hardis le peu de gens de cette espèce que j'avais rencontrés en Italie, en Allemagne, en Hollande et aux Pays-Bas. Mais comment pourrai-je peindre la surprise extrême que m'ont fait éprouver successivement les deux artistes les plus instruits que possède Paris dans tout ce qui concerne les tableaux, de l'un desquels je respecte surtout les connaissances, lorsqu'en entrant chez eux je les ai trouvés, chacun devant un tableau italien, le grattoir à la main, occupés à enlever, par ce seul moyen mécanique, toute la crasse du tableau, dont je suis convaincu que, sans peine et sans danger, ils seraient mille fois plus facilement et beaucoup plus complètement venus à bout au moyen de mon procédé avec l'eau aiguisée par quelques gouttes de lessive caustique des savonniers.

Loin que des exemples d'un tel poids aient ébranlé mon opinion, ils n'ont servi qu'à me rendre plus odieuse une méthode si nuisible, qu'ils semblent vouloir autoriser et propager, par la publicité que ces artistes mettent à leur travail.

Quelque dangereux que soit à mes yeux l'emploi du fer sur un tableau, j'en regarde l'usage comme avantageux et nécessaire, lorsqu'il est manié avec les connaissances et la dextérité requises, dans certains cas; par exemple, pour nettoyer des profondeurs, dont le peu de largeur y rend l'accès difficile, et pour enlever de mauvais repeints, devenus trop durs pour obéir à l'eau de lessive ou à l'es-

prit-de-vin. Encore serait-il plus prudent, d'amollir ceux-ci autant que possible, avant d'y employer le fer.

On peut encore employer le *fer à repasser*, médiocrement chauffé, tant pour rentoiler les tableaux, que pour aplatir les couleurs qui se lèvent. On couvre celles-ci d'un papier frotté avec de la craie, sur lequel on passe la pointe du fer, tant qu'on y sent des bosses. Si ensuite le papier tient au vernis, ou à la couleur trop fraîche, il faut bien se garder de le tirer; car il enlèverait la peinture; mais il faut le dissoudre à force de le laisser mouillé. Si les parties de couleur soulevées sont assez grandes, on doit les couvrir d'une colle de farine fort délayée avant d'y employer le fer, et dans ce cas le papier doit être huilé.

ARTICLE IX.

Précautions générales, qu'on doit prendre en nettoyant des tableaux, ainsi que pour le rentoilage et pour leur restauration.

Outre les précautions particulières, dont j'ai fait mention en rendant compte des différentes opérations qui les exigent, il me reste à parler de celles, que la prudence requiert dans tous les cas, ou dont l'observation est d'une utilité plus étendue que n'est celle d'une précaution particulière.

Une règle générale dont tout le monde sentira l'utilité, est que, pour se décider à nettoyer un tableau, il faut qu'il soit sale et qu'on ne doit en ôter le vernis que lorsqu'il est nuisible à l'effet ou contraire à la conservation de la peinture. Il nuira à l'effet de celle-ci, s'il n'a pas la transparence et la blancheur requises, il en menacera la conservation s'il peut la faire gercer.

Lorsqu'un tableau est sale, c'est-à-dire lorsque les couleurs ne s'y montrent pas comme elles devraient, ce qu'on appercevra surtout aux *blancs*, il faut, avant d'avoir recours à aucune autre opération, commencer par la suivante, qui est la plus simple et la plus facile de toutes.

On passera à plusieurs reprises sur le tableau, avec une éponge

bien molle, trempée dans une eau de pluie bien claire, et exprimée assez pour qu'il n'y reste pas trop d'eau. On le séchera ensuite avec un linge fort doux, ou avec une vieille serviette, en l'appuyant autant qu'on jugera pouvoir le faire sans danger. Si la serviette s'est chargée de quelque ordure en frottant, on renouvellera l'opération avec l'éponge, jusqu'à ce que la serviette ne se charge plus de rien.

Ce procédé si simple suffit très-souvent pour remettre le tableau dans tout son effet. Mais il ne faut pas perdre de vue que, quelqu'innocent qu'il paraisse, s'il est employé sur des ouvrages peints sur un apprêt de craie et qu'on n'y observe pas toute la précaution possible, il peut les détruire en peu d'instants, en mouillant la craie au travers des crevasses de la peinture et en la gonflant au point qu'elle soulèvera la couleur et la fera tomber par éclats. Heureusement que l'œil un peu exercé reconnaîtra facilement ces apprêts crayeux, qu'on ne rencontre guères que dans certains tableaux anciens du seizième siècle et des premières années du dix-septième, peints sur panneau.

J'ai observé plus d'une fois que ce que je n'avais pu obtenir par l'eau, en employant cette méthode, la salive me l'a fait obtenir, par sa qualité savonneuse et dissolvante, exempte de tout danger. Malheureusement, ce moyen n'est guères praticable que sur de petits tableaux. Mais il offre souvent une excellente ressource pour essayer ce que pourra gagner un tableau en le nettoyant. Pour cela, on n'a qu'à en frotter une petite partie, assez long-temps pour en enlever la crasse; la bien essuyer et la comparer ensuite avec le reste du tableau.

Cette même salive est aussi le moyen qu'emploient en général les curieux, en mouillant un tableau mal verni qu'ils veulent juger; sur lequel ils produisent ainsi, pour un moment, l'effet du vernis qui lui manque. Mais, faire cela sur un tableau bien verni, serait une action très-blâmable. Elle dénoterait un homme très-peu délicat, s'il se la permettait sur le bien d'autrui, et très-peu instruit s'il l'exécutait sur son propre bien. Car la salive ternit toujours plus ou moins l'éclat du vernis, surtout si on ne l'enlève pas d'abord en frottant avec un linge doux, toujours en rond, jusqu'à ce qu'il n'en parraisse

plus de trace. Enfin, la salive offre encore un moyen très-utile quand on doit vernir un tableau retouché : car, lorsqu'on en frotte prudemment les endroits repeints, elle enlève l'huile qui en couvre toujours la surface, et qui empêche l'eau et même le vernis d'y prendre.

Lors que l'amateur est parvenu à décrasser suffisamment son tableau au moyen de l'eau ou de la salive, il ne lui restera plus qu'à le vernir, s'il le trouve nécessaire. Mais, s'il se voit dans l'obligation d'employer des méthodes plus efficaces, il commencera d'abord par examiner si le tableau a été vernis ou non. En le frottant avec le doigt sec, l'odeur et la friabilité lui indiqueront le mastic ou autre résine semblable, et l'huile de térébenthine. En le frottant avec de l'eau, l'écume et la glutinosité, et même le *chanci* survenant, lui annonceront le blanc d'œuf, la colle ou le vernis à l'eau.

Si après des tentatives bien faites, il n'aperçoit aucun de tous ces signes, il saura que rien jusqu'alors n'a été mis sur le tableau, ou qu'il est couvert d'un vernis dur, ou d'huile siccative ; ce qu'avec un peu de réflexion la vue seule lui fera distinguer. Mais, s'il a besoin de s'en assurer davantage, il pourra se servir, selon le besoin, de l'un ou l'autre des procédés que j'ai décrits ci-dessus.

Il ne faut pas néanmoins se résoudre trop légèrement à enlever le vernis d'un tableau, parce qu'on le trouve trop jaune, sans avoir bien examiné davance, s'il ne vaudrait pas mieux l'y laisser, soit par ce qu'il est mêlé de retouches bien faites, ou qu'il a été sali à dessein pour masquer celles qui sont sur la peinture, soit parce que sa teinte jaunâtre sert à donner au tableau un ton doré dont peut dépendre une partie de son agrément.

De même, lorsqu'un vernis a perdu de son éclat, au lieu de l'enlever d'abord, on fera beaucoup mieux de commencer par le nettoyer à l'eau pure et froide, comme je l'ai dit ci devant ; après quoi on essayera de lui rendre son éclat en le vernissant avec de l'huile de térébenthine bien blanche, pure et sans aucun mélange. Ce procédé est si peu capable de nuire à un tableau, que les plus grands connaisseurs le regardent même comme nécessaire et l'emploient de

temps en temps pour prévenir la trop grande sécheresse des tableaux. Quant aux vernis à l'eau, à la colle et au blanc d'œuf, tout amateur prudent doit attaquer d'abord des ennemis si dangereux, dès qu'il les reconnait, et faire tous ses efforts pour en débarrasser ses tableaux.

En travaillant sur un ouvrage de l'art, soit pour le nettoyer, soit pour en ôter le vernis, on doit se souvenir que les couleurs ne durcissent qu'à la longue, ce qui demande plus de ménagements pour les nouveaux que pour les vieux tableaux : qu'en général les couleurs végétales ne sont point solides, et que les terreuses le sont beaucoup moins que les métalliques et minérales, telles que les différentes ocres, les chaux de plomb, le vert-de-gris, et les autres chaux des métaux, qui fournissent les couleurs solides par excellence, et dont le mélange donne même du corps à celles qui par elles-mêmes n'en ont que peu ou point du tout; que c'est ainsi que toutes les espèces de chaux métalliques, que donne le plomb, surtout celles qu'on nomme *blanc de plomb* et *céruse*, contribuent, plus qu'aucune autre couleur à la solidité d'un tableau, parce qu'elles entrent dans le plus grand nombre de teintes: enfin, que les differents glacis et les couleurs transparentes, étant en général les moins solides par leur nature et par leur peu d'épaisseur, doivent être ménagées avec le plus de précautions. D'où suit, qu'il faut être sur ses gardes avec la laque, le stil-de-grun tant brun que clair, le vermillon de la Chine, le bleu de Berlin, la terre d'Italie et le noir de vigne; même avec le noir d'ivoire et la terre de Cologne, lorsqu'ils servent de glacis.

Une observation de la plus haute importance, et qu'on ne doit jamais perdre de vue en travaillant, c'est que parmi les glacis on en trouvera qui, quoique très-transparens et délicats, ne sont pas moins très-difficiles à entamer, parcequ'ils sont incorporés dans la couleur subjacente; et qu'on en rencontrera d'autres, souvent moins transparents et délicats, qu'on enlève facilement, parcequ'ils font corps à part et ne tiennent pas à la couleur qu'ils couvrent, qui doit avoir été sèche lorsqu'ils y ont été appliqués; tandis que les premiers ont été mis sur des couleurs encore fraîches avec lesquelles ils se

sont étroitement liés. Un peu d'attention les fait distinguer la plupart par un œil connaisseur, qui trouve toujours dans l'espèce des glacis peu solides, aux endroits qui ont été frottés, des traces plus ou moins visibles à nu de la couleur qui leur sert de fond. La prudence défend d'employer des mordants sur cette sorte de glacis, dont on ne doit ôter le vernis que par un frottement léger et circonspect des doigts. Cette précaution est surtout nécessaire quand ces glacis se trouvent sur les chairs.

La prudence ne défend pas moins, de tourmenter mal à propos un tableau en le nettoyant, et d'exposer ainsi la peinture, en nourrissant le vain espoir de la délivrer des taches ineffaçables dont certaines chiures de mouches, le *chanci* des murs, le vert-de-gris ou l'ocre de fer l'ont pénétrée, ou en faisant des efforts inutiles pour faire revivre des couleurs, mangées par les mauvais apprêts des fonds ou dégénérées par le temps. Il serait également imprudent de s'opiniâtrer à nettoyer certaines profondeurs, en y prodiguant les tentatives avec les mordants. J'ai déjà dit plus haut que, dans ces cas, la pointe d'un grattoir ou d'un canif est le vrai moyen et le seul qu'on puisse employer sans danger, comme aussi sur les mauvais repeints, qui par leur dureté résistent aux mordants.

Je terminerai cet article, peut-être déjà trop long, en prévenant les amateurs, qu'autant je leur ai conseillé d'apprendre à juger, à nettoyer et à vernir eux-mêmes les tableaux, autant je leur déconseille d'y mettre la main pour les retoucher ou les repeindre eux-mêmes. Cette besogne est trop dangéreuse et trop difficile pour un amateur. Ceux mêmes qui s'en mêlent par état, réussissent si rarement à atteindre la perfection nécessaire pour que leur ouveage ne soit pas visible et ne le devienne pas avec le temps que, dans tous mes voyages, je n'ai pas trouvé une douzaine d'artistes, à qui j'eusse osé confier un tableau de prix.

Au lieu de pointilleurs adroits et circonspects, ou de peintres habiles et judicieux, j'ai rencontré partout des pinceaux hardis, lourds et prodigues de couleurs, maniés par des gens, qui ne se mettaient guères en peine, d'approfondir les mélanges employés par les maîtres dont ils retouchaient les ouvrages, ni de connaître à fond les

changements respectifs que produit, sur chaque espèce de couleur, l'action lente, mais toujours certaine, du temps, de l'air et de la clarté du jour. Je les ai d'ailleurs trouvés en général aussi ménagers dans l'emploi utile du *siccatif*, que prodigues dans l'usage nuisible de l'*huile*, dont ils barbouillent, avec profusion et sans nécessité, les tableaux qui leur passent par les mains, ne sachant pas sans doute que, quelque peu qu'il puisse en rester sur les couleurs, celles-ci, surtout les blanches, en jaunissent toujours.

Mais un mal, bien plus grand encore, ce sont les prétendues corrections, souvent aussi mal-adroites qu'inutiles, qu'ils ont la hardiesse de faire, sans y être requis, même dans les tableaux les mieux composés. D'ailleurs personne n'ignore aujourd'hui l'absurdité de leur méthode, de peindre dans le vernis, qui gâte les couleurs, et qui ne leur permet jamais de parvenir à la dureté requise. Chacun sait combien est pernicieuse la manière de ces soi-disant artistes si communs partout qui, n'ayant pas assez d'intelligence pour saisir la vraie teinte qu'exigerait un petit défaut dans l'ouvrage qu'ils ont à retoucher, ont l'audace d'étendre leur pesant travail sur les parties voisines, sous prétexte de les mettre d'accord. De là ces énormes tâches noires, qui paraissent à mesure que le temps fait changer leurs couleurs, et qui rendent les tableaux méconnaissables, en manifestant la honte des ignorants auxquels elles doivent leur existence.

Ce serait donc l'événement le plus heureux pour l'art et pour ses amateurs, si les artistes vraiment dignes de ce nom, renonçant au préjugé ridicule qui leur fait craindre de s'avilir en réparant les belles productions des anciens peintres, voulaient bien croire enfin, qu'au lieu de s'avilir par un talent de plus on en devient plus estimable. Je pourrais appuyer cette vérité par des exemples, dont la proximité me réduit au silence pour ne nuire à personne. Je me bornerai donc à citer le seul M. *Coclers* d'Amsterdam, dont la célébrité comme artiste, ne doit presque rien à ses propres ouvrages, quelque charmants qu'ils soient, mais qui vient toute, pour ainsi dire de l'art admirable avec lequel il répare les malheurs arrivés aux anciens chefs-d'œuvre de la peinture; art, qu'il a su pousser à un point si

magique que, quand la retouche est sèche et le tableau verni, il ne peut plus y retrouver son propre pinceau.

Quant au *rentoilage*, quoiqu'il soit démontré, par l'expérience la plus constante que, quand cette opération est bien faite, au lieu de nuire en aucune façon aux tableaux, elle ne sert qu'à les rendre infiniment plus durables, plus unis et plus agréables à l'œil, je ne puis m'empêcher de dire, que beaucoup de gens s'en mêlent, mais que, malheureusement, la plupart s'en acquittent si mal, que les tableaux sortent de leurs mains aussi raboteux et avec des fentes et des gerçures aussi visibles qu'ils y étaient entrés ; ou, s'ils paraissent d'abord plus unis et dans un meilleur état après le *rentoilage*, leurs anciens défauts ne tardent pas à reparaître ; ils se décollent, se retirent, forment des bosses, montrent autant de lignes désagréables qu'il y a eu de joints dans les feuilles de papier dont ils ont été couverts pendant l'opération, laissent voir toutes les traces de leurs chassis, et, pour peu que les hivers soient humides, il n'est pas rare d'y apercevoir, sous la forme d'un vilain *chanci*, le mauvais apprêt qu'on y a employé et qui se montre au travers du vernis même.

D'autre fois, une colle trop sèche et trop dure, les rend raides et cassants, et leur fait forcer le chassis au point de le plier. Fort heureux encore, si des gens, aussi hardis que maladroits, ne font pas périr les tableaux, en les brûlant avec des fers trop chauds, en les enlevant par éclat de dessus leur apprêt, ou en détruisant les glacis par les mordants qu'ils emploient sans précaution pour faire disparaître le *chanci* jaunâtre qui est la suite nécessaire du vernis, et souvent des couleurs mêmes, brûlés par trop de chaleur.

En un mot, je vois tant de dangers ici, que je ne sais quoi conseiller aux amateurs qui ont des tableaux à rentoiler. Soit ignorance, soit avidité du gain, j'ai vu avec regret, pendant mes voyages, que la plupart des rentoileurs négligent les précautions, et s'écartent des procédés employés à Paris par les artistes les plus justement renommés en ce genre. Ceux-ci, au lieu de rentoiler les tableaux sur leurs propres châssis au moyen de fers très chauds, les rentoilent toujours, tant que leur grandeur le permet, sur de faux châssis, où ils peuvent

les travailler des deux côtés, et ils remplacent l'effet de la grande châleur, par des fers plus pesants, par un travail plus long, et par des papiers plusieurs fois renouvelés. Ils n'épargnent d'ailleurs rien pour avoir une colle et un apprêt parfaits et une toile fine sans nœud. Aussi tout tableau, sortant de leurs mains, est-il uni comme une glace, et reste toujours tel. Leurs ateliers offrent un aspect imposant, par des tables immenses, des poulies, des fers à repasser de tous poids et grandeurs, et par d'autres attirails qui annoncent dès le premier coup-d'œil un établissement solide, et inspirent la confiance.

De tels artistes, dont chaque rentoilage sert à confirmer, par sa perfection, la renommée très-bien acquise, sont des hommes infiniment respectables à mes yeux, et dignes des plus grands éloges. Partout où l'amateur sera assez heureux pour en rencontrer de pareils, qu'il s'empresse de leur confier ses tableaux que des plis ou autres inégalités déparent. Sans leur nuire en rien, ils les rendront parfaitement unis et plus solides en les rentoilant.

Ils transporteront même, sans le moindre danger, sur une bonne toile nouvelle tous ceux qui, étant peints sur panneau ou sur une mauvaise toile, menacent ruine.

Cette opération est si bien connue aujourd'hui, qu'on la pratique à Paris sur des tableaux de la plus grande forme avec le succès le plus complet, comme on peut s'en convaincre par le *le Martyre de Saint Pierre le Dominicain,* du *Titien,* et *la Vierge au Donataire,* de *Raphaël,* que M. *Hacquin* a transportés sur toile pour le *Musée* à Paris. Toute la réussite dépend du *plastron* ou *cartonnage,* qu'on applique sur la peinture pour la fixer, et qui consiste en une ou deux gazes, qu'on y fait fortement tenir au moyen d'une colle de farine, et en deux ou trois couches de papier spongieux, collés sur la dernière gaze pour la renfoncer. Ce *cartonnage* sert à soutenir et garantir la peinture, tandis qu'on en enlève prudemment le panneau, sur lequel le tableau est peint, au moyen de rabots à dents; après quoi l'opération se réduit à peu près à un *rentoilage,* sauf qu'il est, en quelque sorte, double ici.

Autant un artiste, vraiment instruit en cette partie, offre d'avan-

tages aux amateurs, en rentoilant leurs tableaux auxquels il donne en même temps de la solidité et un coup-d'œil plus flatteur; autant tout homme sans connaissances réelles en cette partie, leur présente de dangers à courir, auxquels ils feront très-sagement, de ne pas s'exposer, en prenant le parti prudent de laisser plutôt leurs tableaux tels qu'ils sont, jusqu'à ce qu'ils puissent les faire rentoiler sans courir aucun hasard.

J'ajouterai que j'ai été tellement satifait de ce que M. *Foucque*, un des rentoileurs du *Musée* à Paris, a fait pour moi en ce genre, que je me fais un devoir de rendre un hommage public à ses talents et de joindre ici, pour l'information des amateurs, un extrait de la liste qu'il m'a donnée, des prix de ses *rentoilages*, qui, calcul fait, reviennent juste à deux francs par chaque pied carré, mesure de Paris; hormis les trois formes suivantes, que leur petitesse rend un peu plus chères.

Savoir : ceux qui mesurent 18 pouces de France sur 15 et au-dessous, coûtent 6 francs par pièce; ceux qui mesurent 24 pouces sur 18, coûtent 9 francs par pièce : et ceux qui mesurent 30 pouces sur 22, coûtent 12 francs par pièce. Les tableaux maroufflés, qu'on fait rentoiler, coûtent règulièrement le double des prix ordinaires; et les tableaux transportés d'une toile gâtée ou d'un panneau sur une toile nouvelle, reviennent au moins à 100 sols par pied. Un pouce de plus ou de moins ne change rien à la mesure.

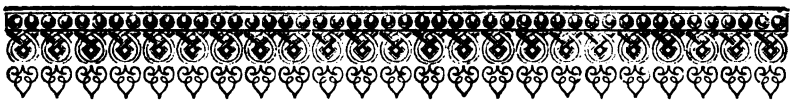
Dans ces différents prix sont renfermés, outre le travail de l'artiste, un châssis très-bien fait, une très-bonne et belle toile, et tous les petits frais qu'exige le rentoilage.

M. *Foucque* connaît si bien son art, il l'exerce avec tant de patience et de précaution, qu'il répond de tout ce qu'il entreprend, soit pour rentoiler, soit pour enlever la couleur et la transporter sur une toile nouvelle. Tout ce qui sort de ses mains est uni comme une glace, sans aucun vestige des plis anciens, ni des marques du papier de rentoilage, qu'il renouvelle jusqu'à quatre et même cinq fois, s'il en est besoin. Au lieu de brûler les couleurs, comme tant d'autres, il emploie ses fers si peu chauds, qu'il doit suppléer à la chaleur par plus de travail et par des fers beaucoup plus pesants.

Peu lui importe sur quel apprêt un tableau soit peint, ni qu'il soit repeint et vernissé, ou non, pourvu qu'il ne l'ait pas été trop récemment. Enfin, tel qu'il livre son ouvrage, celui-ci reste toujours sans former le moindre pli et sans se décoller jamais.

Comme j'ai observé que, après les fers trop chauds, une des causes les plus ordinaires des mauvais rentoilages consiste dans la mauvaise qualité des matières dont on compose l'apprêt pour fixer la vieille toile sur une nouvelle, soit en y employant de la colle forte, moyen le plus sur pour faire manquer tout rentoilage, soit en y mêlant des *alcalis* ou autres ingrédiens qui attirent l'humidité et qui, surtout en hiver, font *chancir* les tableaux, soit enfin en se servant de mélanges quelconques sujets à se ressentir des variations de l'air, je suis charmé de pouvoir communiquer à mes lecteurs la composition de l'apprêt que M. *Fontaine* m'a assuré être celui dont on se sert à Paris, et dont il m'a garanti les bons effets d'après sa propre expérience, au point que les tableaux rentoilés au moyen de cet apprêt, ne subissent jamais la moindre altération et restent toujours dans le même état.

Le mélange se fait en prenant une mesure quelconque remplie de gelée ou colle refroidie, tirée du parchemin, des peaux de moutons ou autres, par la cuisson : à cette colle on mêle une pareille mesure d'eau et un quart de cette mesure de farine de seigle. On remue le tout sur le feu pour s'en servir à chaud. La gelée ou colle de peaux, est la même dont se servent les doreurs, avec cette différence qu'elle doit être de moitié moins forte que celle-ci. Le mélange fait et refroidi doit avoir assez de consistance pour qu'une cuiller puisse y tenir debout.



CHAPITRE XVI.

Des vernis employés sur les tableaux.

Article premier.

Des mauvais vernis.

Tandis que l'Europe presqu'entière a prouvé depuis longtemps, par le fait, combien la généralité des amateurs et connaisseurs est d'accord sur l'utilité d'un bon vernis pour conserver les tableaux et pour en augmenter l'effet, on aura peine à croire qu'il existe encore, comme je le ferai voir ci-après, en Italie et dans une partie de l'Allemagne, des gens qui s'obstinent à en condamner l'usage comme nuisible, et qui, pour donner l'effet aux tableaux, ne craignent pas de lui substituer des pratiques, dont la destruction totale des ouvrages de l'art ne peut manquer tôt ou tard d'être le résultat ; tandis que d'autres, par ignorance du bon vernis, emploient des vernis très-nuisibles.

Les plus communs, entre ces moyens destructeurs des tableaux, et ces ingrediens qui rendent les vernis si nuisibles, sont le blanc d'œuf, la colle de poisson, l'huile, la gomme copal, le succin, et tous les vernis faits à l'esprit de vin, à l'huile ou à l'eau.

Personne n'ignore que le blanc d'œuf et ses semblables font gercer et fendre, en peu de temps, toute peinture nouvelle. Mille et mille expériences malheureuses ont mis cette vérité hors de doute.

Je puis en attester autant de tous les vernis à l'eau, qui sont parvenus à ma connaissance, et qui deviennent la ruine de tant de tableaux modernes, par l'habitude où sont la plupart des peintres d'en mettre sur leurs ouvrages, pour obvier au mauvais effet qu'y produisent toujours les couleurs embues, jusqu'à ce que les temps les ait remises d'accord avec les autres couleurs.

Quelque désagréable qu'il soit pour un artiste d'exposer aux yeux du public le fruit de son travail, dans un état désavantageux, ne vaut-il pas mieux passer par-là pour un temps limité, que de voir périr son ouvrage, par la négligence d'un possesseur qui laissera subsister ce vernis, dont l'usage ne devait être que momentané. D'ailleurs le peintre ne peut-il pas informer et faire rassurer par le témoignage des connaisseurs, la personne à qui il abandonne son tableau, du changement certain et favorable que celui-ci doit éprouver dans quelques années par le seul effet du temps, ou, à son défaut, par l'application d'un bon vernis, qu'on pourra y appliquer alors sans danger, vu que trois ans suffisent communément pour qu'une peinture nouvelle soit assez sèche pour cela.

Ces considérations paraissent si naturelles, qu'elles devraient frapper tous les artistes. Mais l'amour-propre, l'intérêt et l'habitude sont des tyrans fort difficiles à vaincre. L'exemple suivant confirmera ceci.

Etant en 1795 à Leipzig, j'y fis la connaissance de M. *Graff*, peintre très-estimé et généralement recherché pour la beauté et la ressemblance de ses portraits, mais dont les ouvrages avaient le défaut de se gercer en peu de temps. Loin de s'en cacher, il s'en plaignait lui-même à tout le monde, accusant toujours de ce malheur la mauvaise qualité des huiles qu'il employait dans ses couleurs et désespéré de n'en avoir pu trouver de meilleures, malgré toutes ses recherches dans plusieurs pays. J'eus beau lui protester qu'il accusait à tort les huiles d'un mal, qui n'avait sa source que dans les vernis à l'eau, ou le blanc d'œuf, qu'il se hâtait toujours de mettre sur ses ta-

bleaux pour leur donner leur éclat ; je ne pus jamais le convaincre d'une vérité si évidente, nonobstant le cas qu'il paraissait faire de mon jugement dans d'autres parties de son art. Tant il est vrai que même les plus grands hommes tiennent très-fort à leurs erreurs.

Heureux, si ces remarques peuvent persuader quelques artistes, sur le danger des vernis à l'eau, du blanc d'œuf et d'autres matières du même genre ; je ne puis que recommander à ceux qui, malgré mes raisons, s'obstineraient à en faire usage, de vouloir bien au moins en diminuer les mauvais effets, en y mêlant toujours une quantité proportionnée de sucre candi le plus blanc, fondu dans une décoction saturée de coloquinte. Celle-ci écartera les mouches, le sucre donnera au vernis une certaine souplesse, qui l'empêchera de faire gercer les couleurs.

Les effets destructeurs du blanc d'œuf et autres choses semblables ne sont nullement bornés aux seuls tableaux nouveaux. Il est prouvé, par une infinité d'exemples, qu'ils produisent le même effet, sur les tableaux les plus anciens, dans un temps plus ou moins long, en proportion de la vétusté ou de la dureté des peintures.

C'est ainsi que j'ai vu, dans la galerie des ducs régnants de Brunswic, d'excellents tableaux italiens, très-épais en couleur et peints depuis deux siècles, par conséquent très durs, dont le blanc d'œuf était parvenu, à la longue, à faire retirer et à séparer tellement les différentes parties en une multitude de ronds et de lozanges irréguliers, qu'on y voyait des interstices, de plus d'une ligne entière de largeur, qui laissaient la toile à découvert.

Au pernicieux blanc d'œuf, qu'employaient ses prédécesseurs, M. *Weytsch*, peintre en paysages, et directeur de cette galerie, avait substitué l'usage de l'huile siccative, que j'y ai vu rassemblée, de l'épaisseur d'un petit écu, dans les plis que faisaient deux grands et beaux tableaux de *Dietrici*, qui, n'ayant que des chassis sans clef, formaient des plis larges et profonds.

Je dois néanmoins à M. *Weytsch*, la justice de dire, qu'il ne suivait pas cette pratique en haine du vernis, dont il avouait franchement l'utilité exempte de tout danger. Car lui ayant fait observer

combien l'huile devenait nuisible en rendant monotones et en obscurcissant les tableaux, et combien surtout elle était plus dangereuse encore lorsqu'elle pouvait s'incorporer pour toujours dans des couleurs aussi peu anciennes que celles de *Dietrici*, il m'avoua sans détour, qu'il préférait le vernis à tout, qu'il détestait le blanc d'œuf employé par ses prédécesseurs, mais que, n'ayant pas de fonds assignés à la galerie pour acheter du vernis, il s'était déterminé à se servir de l'huile pour rendre l'éclat à quelques tableaux. Pratique, dont il m'a paru si peu entiché, que j'ai tout lieu de croire, qu'il l'aura abandonnée depuis; ce qui aura sauvé au moins une partie des morceaux intéressants que renferme cette galerie.

Il serait à souhaiter, pour l'art, que je pusse en dire autant de M. *Riedel*, peintre et premier inspecteur de la magnifique galerie électorale de Dresde, l'ennemi le plus acharné et le plus opiniâtre du vernis, que j'aie rencontré dans tous mes voyages. Un volume suffirait à peine, pour rassembler les traits piquants que m'a fournis, pendant mon long séjour à Dresde, sa haine vraie ou affectée contre le vernis; haine qu'il pousse au point que, quels que soient le mérite et la conservation d'un tableau, s'il y aperçoit la moindre trace de vernis, il haussera les épaules en le voyant, et dira sèchement, en langue allemande, *c'était un bon tableau; mais il est déjà verni;* ce qui veut dire chez lui, *mais il est déjà perdu!*

Quelleque puisse être la cause de son antipathie, réelle ou apparente, contre le vernis, il faut avouer, qu'il en a su tirer un parti si avantageux pour lui, qu'on la lui passerait volontiers, si les suites n'en étaient pas si funestes pour une des premières galeries qui honorent l'Allemagne, et si ses discours dangereux ne devaient pas nécessairement faire effet sur ceux qui ne s'occupent pas de cette partie. Car il est tout naturel qu'ils lui supposent les connaissances, dans le régime des tableaux, qu'exige le titre qu'il porte. Aussi ne manque-t-il pas de faire des prosélytes qui s'efforcent ensuite de répandre son erreur.

De son côté, ne se bornant pas aux paroles, il a mis en œuvre, avec beaucoup d'adresse, le petit manège que voici. Parmi les tableaux de la galerie, il en a choisi quelques uns dont il a enlevé le

vernis, qui avait eu tout le temps de se salir et de jaunir depuis un demi-siècle. En ôtant ce vernis, il a eu soin d'en laisser subsister une partie sur l'endroit le plus blanc et le plus clair du tableau, sur lequel cette portion de vieux vernis devenait alors une tâche choquante, qui frappait tous les yeux. Par cette tâche, il a démontré, *à qui a voulu l'en croire*, que le vernis est un poison pour les tableaux; tandis que les clair-voyants ont trouvé au contraire, dans les parties nettoyées du tableau, un preuve sans réplique, que le vernis ne leur avait été nuisible en rien.

Les efforts continuels de M. l'inspecteur pour décrier le vernis, joints à ceux de ses prosélytes, lui ont valu enfin la commission lucrative de débarrasser plusieurs tableaux, entre les plus précieux de la galerie, du dangereux vernis qui les couvrait; et il a été autorisé à y substituer certaine huile, dont il prône les qualités merveilleuses. Il m'a assuré bien positivement, que cette huile incomparable est de son invention, et que, convaincu du danger des huiles ordinaires tirées des graines, il ne tire la sienne que des fleurs seules, pour l'exempter de tout reproche. C'est dommage qu'il garde pour lui seul une découverte si nouvelle.

Les paiements, qu'obtinrent de S. A. E. les premiers essais du rare talent de M. *Riedel* en cette partie, furent si considérables, qu'ils ne purent qu'accroître son ardeur pour continuer la besogne. Aussi, nonobstant les réclamations des amateurs étrangers et de quelques artistes saxons, je le voyais fermement résolu de perfectionner l'un après l'autre, à sa manière, tous les tableaux de la galerie; lorsque dînant, peu avant mon départ, chez S. E. le ministre comte *de Marcolini*, qui a la galerie dans son département, je me permis de lui faire à ce sujet les observations les plus franches et les plus sérieuses, qui parurent faire une telle impression sur S. E., que j'en ai conçu l'espoir, que ce ministre aura eu soin de dispenser M. *Riedel* de son zèle actif pour l'avenir.

Entre-temps la critique n'a pas épargné les opérations antérieures de celui-ci. On s'est permis, entre autres, des comparaisons peu honorables pour lui, entre l'état précédent et actuel de quelques chefs-d'œuvre italiens, tels que *la Nuit* et *le Saint Georges* du

Corrège, sur lesquels il avait opéré. Ne les ayant vus qu'après coup, il ne m'appartient pas de décider la chose. Tout ce que la vérité me force à dire, c'est que j'ai trouvé dans *la Nuit*, si fameuse du *Corrège*, non-seulement des nuages de marbre, mais aussi tant de dureté et de sécheresse, dans plusieurs parties, et une si désagréable grimace dans la femme qui tient la main devant ses yeux, pour ne rien dire de plusieurs autres observations que j'y ai faites, que je ne puis concevoir, comment ce tableau a pu parvenir à une une réputation si distinguée, s'il est sorti des mains du *Corrège*, tel qu'il paraît maintenant.

Pour terminer l'analyse des procédés de M. *Riedel*, j'ajouterai encore que, du temps que je fréquentais tous les matins cette belle galerie, j'en ai appris de sa bouche même tous les détails. Il me dit, entre autres, que les chefs-d'œuvre du *Corrège*, de *Raphaël*, du *Titien*, de *Procaccini*, ainsi que différents autres tableaux des plus distingués des écoles italiennes, après avoir subi ses opérations préparatoires, étaient déjà couverts de son huile *de fleurs*, dont il m'avoua nettement qu'il répétait les couches jusqu'à ce que toutes les parties en devinssent parfaitement luisantes. Car, sur mon observation, que dans l'admirable *Vénus* du *Titien*, les chairs seules étaient luisantes et tout le reste mat, il me dit sans façon: « que n'ayant encore mis » que trois fois de son huile, cela n'était pas étonnant; mais qu'il » mettrait le tout à l'unisson en multipliant ses couches. » Il me disait cela, dans le moment même où je voyais avec chagrin, que les premières huiles avaient déjà étouffé, par une teinte jaunâtre, triste et monotone, la superbe carnation du *Titien*.

J'eus beau lui remontrer que, sans parler de la couleur qui est inhérente à l'huile même, chaque couche nouvelle de son huile, tant qu'elle n'était pas sèche, se chargeait toujours de poussière, ce qui devait nécessairement en troubler la transparence. J'eus beau lui dire que la multiplication de pareilles couches produirait un tout louche, brouillé, d'une jaune sale, qui n'aurait jamais la transparence, ni la blancheur d'un bon vernis, et qui, au lieu de faire comme celui-ci ressortir les demi-teintes, les obscurcirait davantage, couvrirait le tout d'une espèce de voile, et confondrait toutes les

couleurs par un ton général jaunâtre, maussade et dégoûtant ; enfin, que le temps rendrait le mal sans remède, en donnant à cet épais enduit huileux une dureté égale à celle du tableau, ou peut-être plus grande encore. Rien ne put l'ébranler!.... Je me vis donc forcé d'avertir, sans ménagement, S. E. le comte *de Marcolini,* du danger qui menaçait tant de chefs-d'œuvre de l'art, que renferme cette galerie.

Je ne fais ici que m'acquitter de la promesse solennelle que j'ai faite pendant mon séjour à Dresde, aux personnes qui pensaient comme moi sur ce sujet, de dénoncer au tribunal du public, dans le premier ouvrage que je publierais, les procédés de M. *Riedel,* afin d'exciter, par une réclamation générale, l'attention de S. A. E., en faveur du trésor de l'art, qui lui a été transmis par ses augustes ancêtres.

Non seulement l'usage désastreux de couvrir d'huile les tableaux, borné à quelques provinces en Allemagne, s'est étendu partout en Italie, où une infinité de bons tableaux s'en ressentent depuis longtemps; mais, ce qu'on aura peine à croire, dans cette patrie des arts, une méthode beaucoup plus détestable encore est quelquefois employée par des ignorants, qui, sous prétexte de nourrir et de faire ressortir les couleurs des tableaux, les frottent avec de l'huile grasse, avec du lard, ou avec quelqu'autre graisse animale. On m'a assuré à ma grande surprise, que surtout dans plus d'une église les tableaux subissent quelquefois cette opération meurtrière aux veilles des grandes fêtes en Italie.

Une pratique si destructive, fait à la longue tellement pourrir les tableaux, qu'ils ne tiennent plus ensemble. Aussi M. *Foucque*, un des deux premiers rentoileurs de Paris, si justement célèbres pour leur dextérité, m'a assuré que tout son art a été insuffisant pour sauver quelques tableaux italiens de cette espèce, que des particuliers entre les mains desquels les guerres de la révolution les avaient fait parvenir, lui avaient confiés pour rentoiler ou pour en transporter la peinture sur une toile nouvelle.

Si la graisse animale, appliquée *par devant* sur les tableaux, les détruit peu à peu, l'huile de térébenthine même peut en causer la

ruine assez promptement, lorsque des ignorants ou des fripons en mouillent *par derrière* ceux qui sont peints sur toile. Pratique extremement dangereuse, qu'on trouve néanmoins fort pronée dans plus d'un auteur à secrets, sous le spécieux prétexte que, par ce moyen, on fait d'abord revivre les couleurs d'une peinture au point de la faire paraitre comme toute nouvelle. Le fait est que cette méthode détestable donne à la vérité un éclat éphémère au tableau; mais qu'elle finit par en effacer les couleurs et par en décomposer l'apprêt.

Entre les vernis, dont les amateurs doivent bannir pour toujours l'usage, je ne ferai qu'indiquer, en deux mots, ceux de copal et de succin, ainsi que tous ceux qu'on prépare au moyen de l'huile ou de l'esprit-de-vin, que leur dureté pierreuse rend tous sans exception aussi propres, pour les voitures, les meubles et les boiseries des appartements, que dangereux pour les tableaux. A ces vernis perfides, j'ajouterai l'eau cirée de *Bachelier*, qui, remplie d'alcali, ronge les couleurs et les emporte; surtout quand en veut laver un tableau verni au moyen de cette drogue.

ARTICLE II.

Du bon vernis.

Après avoir fait la revue des différentes espèces de vernis et des substances analogues, dont l'usage est nuisible pour les tableaux, il me reste à parler de ceux dont l'usage est utile, et n'entraîne aucun danger.

L'expérience réunie des amateurs vraiment instruits, des différentes parties de l'Europe, réduit jusqu'ici exclusivement tous les vernis de cette classe aux seules combinaisons de l'huile de térébenthine, nommée aussi essence ou esprit, avec différentes substances résineuses, dont il résulte un vernis clair, transparent, et qui appliqué sur les tableaux y acquiert, en séchant bientôt sans se fendre, un degré de dureté et de cohésion assez juste, et toujours permanent au point nécessaire, pour qu'il puisse être entamé facilement et se réduire en poussière par un frottement léger et méthodique des

doigts nuds bien secs, sans l'emploi d'aucune substance intermédiaire.

Malheureusement, la presque totalité de ces combinaisons, où la cherté du *mastic* fait remplacer celui-ci en tout ou en partie par d'autres résines, telles que l'oliban ou l'encens, la colophane ou la poix résine, réunit aux qualités inoffensives, le défaut de n'avoir pas la blancheur et la transparence requises, ou de les perdre en peu de temps en jaunissant et en prenant un œil louche.

Le vernis reconnu jusqu'ici comme le plus exempt de tout reproche, quand il est préparé avec l'attention requise, est celui qui résulte d'une dissolution du *mastic*, mal nommé *gomme* puisque c'est une *résine*, dans une quantité bien proportionnée d'huile de térébenthine. Sa supériorité est si bien constatée, par les expériences sans nombre qu'en fournit l'usage constant et journalier dans toute l'Europe; il est d'ailleurs si universellement adopté et connu par tous les amateurs vraiment instruits, qu'il pourra même paraître superflu d'en donner ici la composition.

Mais, outre que mes fréquents voyages m'ont appris que ce sera rendre un service très-intéressant aux amateurs de certains pays, j'ai lieu de croire, qu'il pourra devenir plus ou moins agréable à tous, en y joignant les découvertes que le long usage m'a mis à même de faire pour sa perfection.

Quoique tout le monde soit d'accord sur la qualité des deux ingrédiens de ce vernis, il n'en est pas de même pour leurs proportions respectives. Le défaut de règle certaine réduit souvent l'amateur à abandonner celles-ci au hasard ou à les fixer selon son caprice, jusqu'à ce que l'expérience le conduise enfin à une juste proportion. Aussi voit-on communément des amateurs mécontents de la consistance de leurs vernis, qu'ils trouvent quelquefois trop peu, mais le plus souvent trop épais.

J'ai été dans le même cas, jusqu'à ce que le long usage m'ait enseigné à donner la préférence au procédé suivant. Sur une livre de *mastic* en larmes le plus beau et le plus épuré, que je mets dans une

bouteille blanche assez spacieuse à fond plat, je verse deux livres d'huile de térébenthine, que j'ai soin de choisir blanche et limpide comme l'eau la plus pure. En été j'expose la bouteille au soleil ; en hiver je la mets près du feu à une distance raisonnable. Les premiers jours je secoue fortement le tout aussi souvent que possible, fut-ce même chaque demi-heure, afin que les larmes du *mastic*, en se séparant, présentent plus de surfaces à l'action de l'huile de térébenthine. Mais, lorsqu'elles sont déjà parvenues à ne faire qu'une masse, en s'agglutinant et en se collant au fond de la bouteille, les secousses ne servent plus que pour enlever, et disperser dans l'huile, la partie supérieure de cette masse, qui est à moitié dissoute, ce qui met la partie subjacente plus en contact avec le dissolvant. Il faut bien rarement une semaine entière pour que la dissolution soit complète, lorsque labouteille a été bien remuée et bien exposée; la plupart du temps, un ou deux jours suffisent.

Si l'on était pressé, on pourrait avoir recours à un bain de sable d'une chaleur modérée. Mais je ne propose ce moyen qu'au besoin, ayant toujours préféré le vernis fait par une solution lente. Aussi n'ai-je jamais été partisan de ceux qui font le vernis à la minute au moyen du feu ; car celui-ci tend toujours plus ou moins à le faire jaunir.

En faveur de ceux qui ne connaissent pas bien le *mastic*, j'indiquerai, que c'est une résine sèche, qu'on tire par incision du vrai *lentisque* dans le Levant. Le goût en est légèrement aromatique, astringent et résineux. On nous l'apporte en petites larmes, entremêlées de petits morceaux informes. Les larmes sont préférables. Il doit être d'un jaune très-pale et transparent, se casser net sous la dent, s'amollir à la chaleur, se fondre et se boursouffler à la flamme d'une chandelle, prendre lui-même flamme sur des charbons ardents, et répandre une odeur agréable.

Un vernis, fait dans les proportions susdites, aura toute la consistance requise pour les cas même qui en exigent de l'espèce la plus épaisse. Mais, pour ceux qui en requièrent de moins épais, il est bon de faire aussi provision d'un autre vernis, préparé de la même manière, mais avec trois parties d'essence sur une partie de

mastic. Le tems, au lieu de nuire à ces vernis conservés en bouteille, ne sert qu'à les améliorer.

Pour les appliquer avec succès sur un tableau, il est indispensable de les y bien tourmenter, en les croisant dans tous les sens. Pour éviter les bulles qui se forment sous la brosse, il faut, chaque fois qu'il s'en présente en nombre, nettoyer la brosse sur le bord du vase au vernis et, pour éviter la poussière, il faut vernir dans une place où personne ne soit entré pendant le jour. L'opération finie, il faut poser horizontalement le tableau avec la peinture en haut pendant une heure, pour que le vernis s'étende uniformement en se figeant; après quoi on peut le mettre debout la face tournée au mur.

Tant qu'il est possible, il faut ne vernir que dans les jours clairs et sereins. Il est bon d'observer aussi, que le vernis coule et s'étend mieux en été qu'en hiver, mais qu'il sèche plus lentement par la chaleur.

En achetant le *mastic*, il faut se mettre bien en garde contre l'avidité des marchands, qui le falsifient par le mélange d'autres substances résineuses d'un plus bas prix, surtout par l'*oliban*; fourberie d'autant plus coupable, qu'elle met un obstacle insurmontable à la perfection du vernis.

Dans ces temps surtout, où la guerre maritime a rendu le *mastic* si rare qu'il est presque hors de prix, on est réduit dans la Belgique à n'en pouvoir obtenir de pur, quelqu'argent qu'on y mette. Ceux qui sont assez heureux pour en trouver, doivent, avant de l'employer, en ôter scrupuleusement toutes les ordures et tous les points noirs, qu'on y voit souvent enfermés dans les larmes. Mais ceux qui veulent lui donner la dernière propreté, doivent l'étendre sur un plat ou une assiette, y verser de l'eau de pluie bien blanche jusqu'au bord, le couvrir d'un autre plat ou d'une assiette, et l'exposer ainsi au soleil le plus constant, pendant les grandes chaleurs d'été, jusqu'à ce que toute l'eau soit évaporée. Cette opération, qu'il faut souvent répéter plus d'une fois, donne le dernier degré de blancheur au *mastic*, et m'a fourni des vernis dont la teinte ne s'est jamais altérée. Ceux, qui trouveront cette opération trop longue, doivent

au moins bien laver leur *mastic,* pour le débarrasser de la poussière dont il est toujours très-chargé. Aussi ne doit-on jamais l'employer avant d'avoir pris cette précaution si nécessaire.

Depuis longtemps les restaurateurs des tableaux, sachant que le vernis ne prend jamais bien sur la surface huileuse et grasse d'une peinture trop nouvelle, avaient adopté l'usage, pour pouvoir vernir d'autant plustôt les tableaux qu'ils avaient repeints ou retouchés, de les couvrir d'abord d'une couche de blanc d'œuf. Les pernicieux effets de celui-ci, trop bien connus aujourd'hui, lui ont fait substituer, depuis peu, une dissolution de colle de poisson, qu'on a également tort, selon moi, d'employer. Je puis dire ceci d'autant plus, qu'en mettant dans les coulenrs de retouche la qualité requise de sel de saturne, et en exposant ensuite les tableaux avec la couleur au jour, dans un endroit aéré et assez chaud, on peut très-bien les vernir au bout d'un mois et souvent même plutôt, en se servant d'un vernis très-liquide; qualité, qu'on peut obtenir facilement par l'addition d'une dose suffisante d'huile de térébenthine: pourvu néanmoins, que les couleurs nouvelles ne soient pas trop empâtées et ne forment pas des masses trop considérables.

A cette occasion je ferai observer, qu'en ajoutant de cette nouvelle huile ou essence à de vieux vernis, celui-ci perd souvent sa limpidité, et qu'il s'y fait dans la minute un dépôt fort collant, mais que la limpidité revient naturellement au bout de quelques jours, ou même à l'instant au moyen de la chaleur d'un bain de sable. Quant au dépôt, j'ai remarqué constamment que les vernis les mieux faits déposent toujours plus ou moins à la longue. Ceci ajoute même à leur limpidité; parce que le dépôt entraîne et s'incorpore fortement toutes les ordures qui pourraient y nuire. Les seuls petits morceaux de bois restent surnager par leur légèreté; ce qui démontre évidemment la nécessité d'en débarrasser le mastic avant de le mêler avec l'huile de térébentine.

CHAPITRE XVII.

Des galeries publiques, avec des remarques sur quelques-unes des principales.

ARTICLE PREMIER.

Des galeries en général ; leur origine et leur utilité.

A ne considérer le mot *galerie* que du côté de l'architecture, il signifie un bâtiment simple, sans divisions latérales, dont la longueur excède considérablement la largeur. A l'envisager du côté de son usage, il désigne un endroit spacieux, renfermant des productions de l'art. Sous ses deux points de vue, les galeries faisaient déjà partie du luxe que les richesses avaient introduites chez les anciens Romains : comme nous l'apprend *Ciceron,* en parlant de celle de *Verrès,* où celui-ci avait rassemblé les fruits de ses rapines, et qui servit à l'orateur romain pour démontrer que ce *Verrès* était un vrai voleur public.

Depuis la chûte de la puissance colossale de Rome, jusqu'à la renaissance des lettres, il a régné trop de barbarie pour qu'on ait pu s'occuper des productions de l'art, surtout des tableaux, qui étaient tout au plus des espèces d'images dans ces temps-là. Aussi

n'est-ce que depuis le quinzième siècle, surtout depuis la découverte de la peinture à l'huile, que les souverains et les grands ont commencé à entrer en concurrence avec les églises, pour tirer parti du pinceau des artistes. Les ouvrages de ceux-ci sont devenus peu à peu les ornements les plus distingués et les plus précieux des palais et des bâtiments publics. Ici ils ont continué à être employés comme meubles magnifiques, jusqu'à ce que le danger dont les menaçait une exposition trop publique, ou l'amour plus décidé d'un de leurs illustres propriétaires pour les productions de la peinture, ait fait naître l'idée de les rassembler dans un emplacement consacré exclusivement à recevoir ce dépôt précieux.

C'est ainsi qu'ont commencé la plupart des galeries connues. Plusieurs d'entr'elles ont été tellement enrichies par des augmentations successives, qu'elles sont devenues aujourd'hui de vrais trésors nationaux pour les pays qui ont le bonheur de les posséder ; pour lesquels une telle propriété est aussi utile qu'honorable, lorsque le public y a un libre accès. Mais, lorsque le possesseur s'en réserve la jouissance pour lui seul et en exclut tout le monde, elles perdent de ces avantages en proportion que l'accès en est rendu plus difficile.

Une telle considération devrait suffire pour engager certains souverains en Allemagne, à abolir l'usage honteux qu'ont introduit ceux qui dirigent leurs galeries, de rançonner sans pudeur les étrangers curieux qui se présentent pour les voir. A Paris et à Vienne, l'étranger est admis, sans rien payer, les jours mêmes où l'accès est fermé aux habitants de ces deux capitales. Pourquoi donc permet-on ailleurs, aux inspecteurs des galeries souveraines, de faire un trafic de leur emploi, tandis que sans cela leurs gages sont plus que suffisants ? N'est-ce pas faire croire au public que de tels employés ne tendent la main vers la bourse des curieux, que parcequ'ils sont mal payés par leurs maîtres ? N'est-ce pas aussi mettre, sans besoin ni utilité, des entraves réelles à la propagation du bon goût et aux progrès des connaissances dans la peinture et ses productions ?

Les galeries publiques peuvent être comptées parmi les preuves

les plus convaincantes d'un haut degré de civilisation, d'un état de paix et de prospérité durables, d'une sage économie dans l'emploi des deniers publics et d'un gouvernement éclairé, doux et paternel.

L'on m'objecterait en vain que le gouvernement anarchique de la révolution a fait pulluller les galeries publiques en France, tandis que l'Angleterre, si fière de ses connaissances et de sa civilisation, n'en a pas une seule jusqu'ici, nonobstant ses richesses et son gouvernement stable et constitutionnel. Une telle objection confirme plutôt ce que je dis. Car les souverains étaient parvenus en France, par des dépenses considérables, à former une des plus précieuses collections de l'Europe, que les anarchistes ont augmenté à l'infini, non par amour pour l'art, mais pour assouvir leur passion insatiable de s'emparer de tout, au risque de voir tout périr, si depuis lors un gouvernement plus sage n'avait pas prévenu la ruine de tant de productions intéressantes de la peinture, entassées à Paris, en les distribuant aux divers départements de la France. De même l'Angleterre, grâce à ses rois, jouirait aujourd'hui d'une galerie publique digne de son opulence, sans la fin tragique du malheureux *Charles Ier*, ce grand protecteur de l'art et des artistes, et sans l'instabilité du trône qui a suivi sa mort.

J'avoue néanmoins que le parlement anglais, qui dispose à son gré des trésors de la nation, aurait dû, depuis longtemps, suppléer en ceci à ce que les fréquents changements dans la succession au trône avaient empêché les rois de faire, et il aurait dû mettre l'Angleterre au moins de niveau, sur ce point, avec tant d'autres pays beaucoup moins riches qu'elle. Heureusement, pour l'honneur de la nation anglaise, que des particuliers assez nombreux ont prouvé qu'elle n'est pas insensible pour les merveilles de l'art, par les collections vraiment magnifiques qu'ils ont faites et qu'ils font encore tous les jours à grands frais, en se chargeant ainsi, à la place du parlement, de soutenir la gloire de leur patrie.

Mais toutes ces collections, n'étant que particulières et se trouvant presque toutes dispersées loin de la capitale, dans les maisons de campagne des familles puissantes, ne pourront jamais dispenser

le gouvernement anglais de former une galerie publique à Londres, surtout s'il veut faire réussir l'école de peinture qui y est établie. Puissent les artistes de Londres être aussi pénétrés que moi de cet te vérité ! Puissent-ils surtout en pénétrer leurs concitoyens !

Les *Raphaël,* les *Rubens,* les *Titien,* les *Caraches* se sont perfectionnés en étudiant les ouvrages d'autres grands maîtres, et nous ont démontré par là que la peinture, qui est par excellence *l'art d'imitation,* a besoin plus qu'aucun autre de mettre en pratique le grand principe d'*Horace,* qui dit :

Sequius irritant animos demissa per aures,
Quam quæ sunt oculis subjecta fidelibus, et quæ
Ipse sibi tradit spectator !

Ce que nous entendons pénètre moins notre âme,
Que ce que nous voyons !

Aussi les galeries publiques, ces sanctuaires imposants où l'art étale toute sa gloire et sa magie dans les chefs-d'œuvre de tous les genres, sont-elles pour l'élève une source d'instruction d'autant plus assurée, qu'elles démontrent à ses yeux la pratique de tout ce que ses maîtres n'ont pu lui enseigner que par des paroles ; tandis que les maîtres eux-mêmes y trouvent à leur tour mille enseignements pour se perfectionner, pour se guider dans les cas difficiles, et pour marcher d'un pas plus ferme dans l'exercice de leur art. Ceux-ci y trouvent en même temps un moyen bien facile de se rendre les véritables bienfaiteurs de leurs disciples, en devenant les promoteurs de leur gloire et de leur bonheur futur, pour peu que, renonçant à l'amour-propre, ils soient assez généreux pour engager ceux-ci à copier, au lieu des ouvrages de leur maître, les tableaux de choix des anciens bons coloristes qu'on admire dans les galeries publiques.

L'utilité de ces galeries ne se borne pas à cela. Elles seules ont l'avantage de pouvoir réunir, en quelque façon, l'art tout entier dans les résultats de ses différentes époques, de ses progrès, de ses écoles et de ses adeptes. Ce que la trop courte durée de la vie humaine ne permet pas d'espérer dans une collection particulière, peut s'effectuer, à la longue, dans un établissement public ; pourvu

que ceux qui le dirigent aient le zèle, la probité, l'impartialité et toutes les connaissances qu'exige un emploi si difficile à remplir avec succès.

A cette occasion j'observerai que ces qualités, qu'on trouve si rarement réunies dans un même individu, sont néanmoins si nécessaires à celui qui se trouve à la tête d'un tel établissement, qu'aucun emploi n'exige à mes yeux plus de circonspection et de précaution dans le choix du sujet, tant le danger est grand de mal choisir.

Je veux croire, qu'en payant largement on pourra toujours espérer avec quelque raison d'inspirer du zèle et d'obtenir de la probité. Mais on ne peut au moins pas, à force d'argent, donner toutes les connaissances que demande une telle place, et encore moins empêcher qu'un peintre ne reste toujours partial pour l'école, le genre et la manière, qu'il a une fois adoptés.

Je ne finirais point, si je voulais dire tout ce que l'observation et mon zèle pour l'art m'ont appris, à mon grand regret, sur cet article si intéressant pendant mes voyages. Mais, pour ne pas déplaire par ma véracité à ceux dont elle toucherait les intérêts de trop près, j'aime mieux me taire, et je me bornerai, pour cette fois, à renvoyer le lecteur à mon seizième chapitre, où il pourra se convaincre, par un seul exemple frappant, combien les connaissances, nécessaires à un amateur, sont indispensables à tous ceux qui dirigent des galeries.

Si, pour compléter et perfectionner les galeries publiques et pour assurer la conservation des tableaux qu'elles renferment, il est nécessaire, que ceux qui y président soient recommandables par les qualités et par les connaissances que je viens d'avoir désignées, il est requis à tous égards, qu'eux et leurs subalternes se distinguent par leur complaisance et par leur désintéressement envers le public, pour rendre plus utile le trésor qui leur est confié, en en facilitant et encourageant l'accès, et en contribuant ainsi à instruire les artistes dans leur art, et à répandre le bon goût et les connaissances parmi les hommes.

En effet, je n'ai pu voir sans rougir, dans certaines galeries en Allemagne, l'indécence scandaleuse avec laquelle les préposés, sou-

vent décorés de titres pompeux, y tendent la main, tout comme leurs subalternes, pour rançonner celui qui par étude ou par curiosité va voir les dépôts publics commis à leurs soins. Pour épargner en partie la honte aux autres, je me contenterai de citer ceux qui sont à la tête du *Grüne gewolbe,* où sont renfermés des produits rares et curieux des arts, les pierres fines et autres objets précieux, à Dresde. Ces messieurs ne se bornent pas à exiger effrontément un ducat pour chaque visite d'un quart d'heure, mais ils pressent aussi les curieux, avec la plus grande impudence, pour terminer au plutôt, et pour multiplier ainsi un gain, qui est d'autant plus honteux, qu'ils jouissent de très gros gages pour remplir des places qui n'exigent aucune étude.

J'ose espérer que les souverains, dont de pareils abus offensent la dignité, ne les tolèreront plus, dès qu'ils en seront informés; surtout quand ils sauront, qu'à Paris, à Vienne, à Florence et ailleurs, il est sévèrement défendu, à ceux qui sont attachés aux galeries publiques, de recevoir la moindre chose, et qu'à Florence on a même poussé la précaution au point, de mettre des affiches aux portes, pour prier les curieux de ne rien donner du tout.

Comme je ne parlerai plus ailleurs de la galerie de Florence, parce qu'elle appartient à celles de l'Italie, dont je ne puis rendre compte pour les raisons qu'on verra ci-après, je remarquerai ici en passant à son sujet, que les tableaux arrivés de Florence au *Musée* à Paris ont été tirée du palais *Pitti,* résidence ordinaire des grands ducs, où les places sont encore occupées par les soixante-deux cadrés vides, et que ces morceaux précieux ne faisaient pas partie de la fameuse galerie proprement dite de Florence, comme on l'a cru assez généralement. Cette dernière, que le grand duc *Léopold,* archiduc d'Autriche, a rendue propriété nationale, occupe un bâtiment à part, d'où rien n'a été enlevé pour Paris, que je sache, la *Vénus de Médicis* seule exceptée, dont on affecte encore à Florence de laisser subsister à sa place, comme un souvenir, le piédestal inutile.

L'usage général a obtenu aujourd'hui que, relativement à la peinture, le mot *galerie,* au lieu de désigner le bâtiment même et sa

forme, ne désigne plus que l'ensemble des productions de l'art qui y sont renfermées, sans aucun égard à l'*ortographie* ou à la forme de l'endroit qu'elles occupent. C'est ainsi qu'à Paris le *bâtiment* est une *galerie* proprement dite; à Vienne, un vrai palais à deux étages et à double rang de sales; à Dresde, deux galeries adossées l'une contre l'autre, dont l'intérieure prend son jour d'une cour carrée qu'elle renferme, et l'extérieur est éclairé par le dehors; à Dusseldorff, et chez le prince de Lichtenstein à Vienne, une suite de salles, qui forment des angles droits entre elles; à Munich, une galerie réelle, mais formant une suite de salles au moyen des murs de séparation; à Saltzthalum, un composé de *galerie* réelle, de corridors et de cabinets; à Cassel, le total des tableaux se trouve dispersé dans plusieurs bâtiments séparés.

Je me bornerai, à jeter un coup-d'œil sur les galeries que je viens d'avoir nommées, ne voulant pas parler de celles de quelques souverains en Allemagne, lesquelles sont encore au berceau, et ne pouvant plus parler avec certitude de celles d'Italie, dont la guerre avait fait sauver les principaux articles avant mon arrivée, sans parler des changements qui en ont été les résultats.

Il me paraît d'ailleurs inutile, de rendre compte de celles de La Haye, de Manheim et des Deux-Ponts; la première ayant été transportée à Paris, les deux dernières en Bavière, où l'on peut les retrouver. Celle de Dusseldorff étant dans ce même cas, je pourrais en quelque façon me dispenser d'en faire une mention particulière. Mais, outre que Dusseldorff en a disputé la propriété à Munich, sa situation avantageuse l'a rendue trop renommée et trop généralement connue, pour que je puisse me résoudre à la passer sous silence, surtout sachant que beaucoup d'amateurs désirent que j'en dise mon opinion.

En composant ce chapitre, ainsi que tout le reste de cet ouvrage, pendant l'été de 1806, sur les matériaux que j'avais recueillis la plupart avant le bouleversement que la révolution française et ses suites ont produit dans plus d'une galerie publique, je me suis trouvé fort embarrassé. Car non-seulement ces matériaux devenaient inutiles pour celles des galeries supprimées dont je me proposais de ne

pas parler, mais ils devenaient aussi trop incohérents pour parler avec régularité de celles qui étaient devenues le résultat de la réunion de plusieurs autres, comme celle de Munich, et insuffisants pour parler de celles qui, comme la galerie du Belvédére à Vienne, avaient reçu un accroissement notable. Tandis que, d'un autre côté, les papiers publics avaient assuré, que la galerie de Munich avait essuyé des pertes considérables pendant la guerre. Je me décidai donc, à faire encore une fois le tour de l'Allemagne avant de livrer cet ouvrage à la presse; tant pour m'assurer par moi-même de l'état actuel des choses, que pour vérifier mes observations précédentes et les rendre ainsi plus dignes du public.

Je partis de Bruxelles le 27 septembre 1806, et, prévoyant la guerre contre la Prusse, je fis la plus grande diligence en route. Mais l'armée française, plus diligente encore que moi, avait déjà occupé la ville de Naumbourg en Saxe lorsque je comptais y entrer le 12 octobre au soir; et, nonobstant mes offres et mes prières, mon postillon refusa de m'y conduire, et rebroussa chemin malgré mes remontrances et mes menaces. Ce contre-temps si inattendu me ferma la route que je comptais suivre par Berlin et Dresde sur Vienne, où je ne pus parvenir, qu'en faisant un immense détour par Cassel, Stuttgard et Munich, après avoir couru le danger d'être assassiné par des marodeurs saxons. Ceux-ci commencèrent par piller ma voiture en m'arrêtant; mais troublé dans leur entreprise par une foule de paysans, ils assurèrent que j'étais un espion français, vu que j'avais un passeport de Bruxelles. Sous ce beau prétexte, ils m'enlevèrent tous mes papiers, et me menèrent de poste en poste jusqu'au camp de Jena, avant le fameuse bataille du 14; après laquelle ils m'entraînèrent dans leur fuite, à travers mille dangers, jusqu'à Sondershausen. Ici je fus tiré de leurs mains, par le prince de Hohenlohe, leur général en chef, de qui j'avais le bonheur d'être connu.

Personne n'ignore le sort qu'ont subi, depuis cette époque, les galeries de Cassel, de Brunswic et de Prusse, les troupes françaises s'étant emparées de tous ces pays. Mais je doute, qu'on ait beaucoup pu enrichir le *Musée* de Paris avec ce qu'on aura trouvé à Cassel.

Car, m'y étant arrêté pour en revoir scrupuleusement la galerie peu de jours avant que l'armée française s'en soit emparée, je me suis convaincu, qu'on en avait sauvé tous les meilleurs tableaux.

Je ne crois pas non plus, que la collection du roi de Prusse ait pu fournir de quoi augmenter beaucoup le lustre du même *Musée*, nonobstant les grands noms qui brillent dans les descriptions publiées en 1764 et 1771, de cette collection, par *Matthias Oesterreich*, dont l'ouvrage offre une singularité absolument unique dans son espèce, en ce que, dans tous les tableaux renfermés dans ses listes, on ne rencontre pas un seul paysage, pas une seule marine, ni un seul tableau d'animaux, de fleurs, de fruits, d'architecture ou d'objets inanimés; mais que les sujets, de tous les articles, ne consistent qu'en figures humaines. Preuve frappante de la préférence exclusive que leur accordait Frédéric II, qui a été le créateur de cette collection.

Quant à la galerie ducale de Brunswic, établie au château de Salzthalum, il est fort apparent qu'on n'y avait pris aucune précaution pour en sauver quelque chose avant l'arrivée des troupes françaises, puisque les feuilles publiques ont assuré, depuis lors, que M. le directeur général *Denon* en a enlevé 211 tableaux, et en outre 26 caisses, remplies d'objets tirés du cabinet d'histoire naturelle établi dans la ville de Brunswic même.

Ce que je viens d'avoir annoncé, touchant les galeries de Brunswic et de Cassel, pourrait me dispenser en quelque façon de m'en occuper plus particulièrement; puisqu'il est fort probable qu'elles ne deviendront plus jamais ce qu'elles ont été. Mais aux yeux de beaucoup de mes lecteurs, cela même sera un motif de plus pour désirer d'en voir conserver la mémoire dans leur état précédent. Quant à celle de Prusse, elle a toujours été du nombre de celles, dont j'ai cru ne devoir faire aucune mention particulière.

Je ne puis nullement donner ici, dans leur entier, les observations et les analyses critiques individuelles, que j'ai faites pendant mes voyages, de tous les tableaux renfermés dans chaque galerie publique, recueil, trop volumineux pour pouvoir trouver sa place dans ce chapitre, et qui est destiné à faire partie de ce que je compte

publier un jour touchant les observations que j'ai faites dans chaque pays en voyageant, sur l'état des sciences, des arts et de la littérature. Je me vois donc forcé à m'en tenir, en ce moment, à un simple extrait de ce que renferment mes journaux, au sujet des galeries publiques dont je vais parler. J'ose néanmoins espérer, que mes lecteurs ne laisseront pas d'y trouver de quoi se former une idée satisfaisante de chacune de ces grandes collections.

ARTICLE II.

Galerie impériale du musée à Paris.

Lorsqu'en 1806 j'ai composé cet article, la victoire n'avait pas encore enrichi cet immense collection de ce qu'elle a enlevé depuis lors à la Prusse, à Brunswick et à la Hesse. J'ai cru néanmoins ne devoir rien changé à l'aperçu que je donne du *Musée* à Paris, d'après les observations que j'y ai faites en 1804 et 1805, ne voulant pas différer encore inutilement la publication de cet ouvrage, dans l'attente d'un nouvel arrangement de ce trésor de la peinture, d'autant plus que mes amis se plaignent, de ce que cette publication n'a déjà été que trop retardée par mon long voyage en Allemagne et que d'ailleurs je suis convaincu, que mes lecteurs trouveront, dans ce je dis des galeries de Salzthalum et de Cassel, les morceaux les plus intéressants qui peuvent avoir été transportés à Paris, depuis la conquête de la Prusse, du Hanovre et de la Hesse.

La galerie impériale du *Musée* à Paris, qui s'étend depuis le palais du Louvre jusqu'à celui des Tuileries, a pour base des tableaux, acquis successivement à grands frais par les rois de France. *François* Ier, l'ami de *Léonard du Vinci,* commença cette collection, et *Louis* XIV l'augmenta au point que, sous son successeur, elle renfermait déjà dix-huit cents morceaux.

C'est le choix qu'on a fait parmi les tableaux rassemblés par les rois, depuis *François* Ier jusqu'à *Louis* XVI, qui est devenu le noyau du trésor immense qu'on voit au *Musée,* où ces acquisitions anciennes se perdent aujourd'hui dans la foule des tableaux, qui y

ont été ajoutés depuis la révolution par droit de conquête aux dépens des Pays-Bas, de la Hollande, de l'Italie, de la Prusse et de l'Allemagne; sans parler de ceux des églises et des palais de la France même, qui, depuis ladite époque, ont grossi des tableaux du *Musée*. Par toutes ces augmentations celui-ci se serait trouvé vraiment embarrassé de ses richesses, si le gouvernement n'avait pas pris la résolution fort sage d'en répandre une partie dans les chefs-lieux des départements, pour y former autant de *Musées* subalternes, qui, sans être comparables en aucune façon à celui de Paris, ne laissent pas d'être aussi instructifs pour les artistes, qu'intéressants pour les amateurs et le public.

La longueur totale de cette immense galerie, en y comparant le salon d'entrée, est de six cent quarante-huit de mes pas ordinaires, dont deux font à peu-près cinq pieds, d'onze pouces, mesure de Bruxelles, sa largeur est partout de treize et demi de mes pas; sauf dans le salon d'entrée, où elle va jusqu'à vingt-deux pas sur trente-cinq de longueur.

Ce salon seul est éclairé comme il convient, c'est-à-dire, par le haut: aussi les tableaux s'y présentent-ils beaucoup plus à leur avantage que dans la galerie proprement dite, où ils sont extrêmement mal éclairés par des fenêtres latérales, qui leur donne le jour de face, Pendant mon dernier séjour à Paris, j'ai vu avec plaisir qu'on commançait à pratiquer des jours dans la voûte, qui éclairaient infiniment mieux, quoiqu'ils me parussent trop éloignés l'un de l'autre.

Quelqu'imposant que puisse paraître, au premier coup d'œil, le spectacle d'un bâtiment de six cent quarante-huit pas de longueur tout tapissé de productions de la peinture, le vrai connaisseur ne tarde pas à s'apercevoir, que cette perspective théatrale; dont l'œil le plus perçant peut à peine saisir la fin, nuit beaucoup à la jouissance réelle; et l'amateur de l'art ne peut s'empêcher de regretter, que cet immense galerie n'ait pas été partagée, à de justes distances, par des murs de séparation; ce qui aurait ajouté beaucoup au plaisir du spectateur, et agrandi considérablement la place pour l'exposition des tableaux.

Il n'est guères possible de fixer, avec exactitude, le nombre de morceaux que renferme cette fameuse galerie, vu les changements fréquens, qui y sont arrivés jusqu'ici par les tableaux, qu'on en tire pour *Saint-Cloud, la Malmaison* et ailleurs et qu'en remplace aussitôt par d'autres. Je crois néanmoins pouvoir en fixer la totalité entre douze et treize cents; dont il est bon d'observer, que la majeure partie excède la grandeur propre au *chevalet.*

Dans l'*école florentine,* le *Musée* se distingue surtout par les ouvrages de *Léonard da Vinci,* par ceux du frère *Bartholomé* et ceux d'*André del Sarto;* par ceux de *Pierre de Cortone,* et par deux très bons tableaux de *Christofle Allori.*

Dans la *romaine,* il surpasse toutes les collections, publiques et particulières, par le nombre et le choix des ouvrages les plus capitaux de *Raphaël.* Il s'y distingue aussi par la *Sainte Micheline,* charmant tableau du *Baroche,* et par le nombre des ouvrages du *Poussin.* Mais ceux-ci y sont placés dans l'*école française.*

Dans la *vénitienne,* il se distingue surtout par les productions les plus capitales de *Paul Véronèse,* par l'admirable *Martyre de Sainte Agathe* et deux autres très beaux tableaux de *Sébastien del Piombo,* par deux bons ouvrages du *Giorgion,* par le nombre de ceux du *Titien,* entre lesquels il s'en trouve quelques-uns qui ne sont pas noirs; enfin par les merveilleux *Anneau de Saint Marc* de *Paris Bordone.*

Dans l'*école lombarde,* il brille par plusieurs précieux morceaux du *Corrège,* surtout par son *Saint Jérome,* qui appartenait à l'académie de Parme, et pour lequel l'Electeur de Saxe, Roi de Pologne, avait offert inutilement, en 1755, l'énorme somme de trois cent vingt mille francs, quoique le *Corrège* l'ait peint pour quarante-sept ducats, c'est-à-dire, pour sept ducats de plus que sa fameuse *Notte* qui est à Dresde. Le *Musée* se distingue aussi, dans cette même école, par le nombre et la capitalité des ouvrages du *Dominiquin* et par ceux de l'*Albane,* ainsi que par plusieurs tableaux du *Guide,* dans sa bonne ou deuxième manière, par deux très bons tableaux du *Parmesan,* et une charmante *Vierge de Louis Carache;* par

le nombre des ouvrages d'*Annibal,* dont quelques-uns se recommandent par un coloris clair; une agréable *sainte Famille* de *Jules-Cæsar Procaccini,* et par l'abondance de productions du *Guerchin,* dont quelques-unes sont moins noires que de coutume. Enfin l'*Adoration des bergers,* admirable chef-d'œuvre du *Spagnolet,* la *Nativité* et autres beaux ouvrages du *Benedette,* peintre gênois, de même que ceux de *Murillos,* peintre espagnol, qui l'enrichissent et lui font beaucoup d'honneur.

Dans l'*école flamande,* cette galerie brille avec beaucoup d'éclat par la quantité d'admirables tableaux de *Rubens*, par ceux de son meilleur disciple *Van Dyck,* par ceux de *Philippe de Champaigne,* par plusieurs bons morceaux de *Teniers,* et par les chefs-d'œuvre de *Jean Van Eyck,* le créateur de la peinture à l'huile.

Parmi les *Hollandais,* elle se distingue par le bon choix de ses tableaux de *Du Jardin,* d'*Adrien Van Ostade,* d'*Ary de Voys,* de *Van der Heyden*, de *François* et *Guillaume Van Mieris*, d'*Albert Cuyp,* de *Keyser,* de *Van Everdingen,* de *Potter,* par sa *grande Bataille* de *Wouwermans,* et par le nombre des ouvrages de *Gérard Dou,* quoique tous ne soient pas du meilleur choix.

Les ouvrages de plusieurs excellents maîtres, tels que *Gonzales, Hobbema, Arent Van der Neer, Rachel Ruisch, Van der Does,* et *Hackert,* lui manquent jusqu'ici. Elle n'est pas dépourvue, à dire vrai, d'ouvrages de *Van Aelst,* de *Breenberg*, de *Brouwer,* de *Dietrici,* d'*Elzhaimer,* de *Van Huysum*, de *Lairesse*, de *Mignon*, de *Pierre Neefs*, d'*Eglon Van der Neer,* de *Gaspar Netscher,* de *Pœlemburg,* de *Pynacker,* de *Jean-Henri Roos,* de *Terburg,* de *Guillaume Van den Velde*, de *Jean-Baptiste Weenix* et de *Jean Weenix*. Mais, comme j'ai vu dans d'autres galeries, ainsi que dans les collections particulières, des ouvrages mieux choisis et plus distingués de tous ces maîtres, j'ose espérer, que le *Musée* de Paris, qui excelle déjà dans des ouvrages de tant d'autres maîtres de la plupart des écoles, ne manquera pas, avec le temps, les occasions qui se présenteront, pour augmenter son lustre par des ouvrages mieux choisis des maîtres que j'ai indiqués.

Dans l'*école française*, le *Musée* possède à-peu-près tout ce qu'il est possible d'y posséder, et dans cette partie, où il brille sans aucune concurrence, il est surtout remarquable par *la Prédication de saint Paul* et par *la Descente de croix*, ces deux admirables chefs-d'œuvres de *Le Sueur*.

En revanche, cette galerie sans pareille ne possède aucun ouvrage de choix d'*Albert Durer*, et elle ne se distingue dans l'*école allemande* que par quelques bons portraits de *Holbein*.

Le compte que j'ai rendu jusqu'ici de la galerie du *Musée*, est fondé sur l'état où elle se trouvait avant le voyage que je viens de terminer en Allemagne, pendant lequel une guerre nouvelle, couronnée par des conquêtes aussi étendues qu'étonnamment rapides, a enrichi de rechef cette immense collection nationale. Avant de livrer mon ouvrage à la presse, je désirais me rendre à Paris pour y examiner ces nouvelles acquisitions, dont j'ai fait mention au commencement de ce chapitre; mais, pressé de toutes parts par mes amis d'en hâter la publication, déjà différée depuis quinze mois par mon absence, je me vois réduit à abandonner ce projet.

Je suis néanmoins charmé que les informations que j'ai prises à ce sujet, me mettent en état d'annoncer à mes lecteurs, avant de terminer cet article, que, parmi les tableaux dernièrement arrivés à Paris, il en est quelques-uns qui serviront à remplir des vides dans l'*école allemande* au *Musée;* entre autres une *Vie de Jésus-Christ* en trois tableaux, et deux très beaux portraits qu'on attribue à *Albert Durer*, chef de cette école; un superbe portrait qu'on compare à ceux de *Raphaël*, peint par *Holbein* le fils, et plusieurs ouvrages de *Luc Cranach*, entre lesquels sa *Fontaine de Jouvence* et son *Histoire de la Passion*.

Mais je suis plus charmé encore de pouvoir informer les amateurs, que le travail pour substituer, dans la galerie du *Musée*, des ouvertures dans le plafond aux croisées latérales, commencé pendant mon dernier séjour à Paris et abandonné peu après mon départ, vient d'être repris si sérieusement, que j'ose espérer qu'il ne tardera plus guère à être terminé, et qu'ainsi tant de merveilles de l'art pourront être vues enfin avec un jour plus favorable.

Un livret contenant le catalogue des productions des arts nouvellement conquises par la grande armée, borne les tableaux à 368 articles. Ceci prouverait que, comme je l'avais prédit, la galerie de Brunswic en a fourni la plus grande partie, vu que de celle-ci seule on a tiré jusqu'à 211 tableaux. Ce nombre est assez considérable pour m'autoriser à croire, qu'il devrait renfermer tout ce qu'il y avait de meilleur dans cette galerie. Cela n'empêche pas que je cherche en vain, dans le livret d'exposition publique, plusieurs des morceaux qui m'ont intéressé le plus, lorsqu'à la prière du Duc j'ai fait l'analyse de cette collection, pendant le séjour de plusieurs semaines que j'ai fait au château de Salzthalum avec le prince héréditaire.

Celui, entre ces morceaux, dont on doit selon moi le plus regretter la perte au *Musée*, c'est le tableau de *Jean Lievens*, dont je parle à l'article de la galerie de Brunswic comme d'une merveille de l'art. Il représente Abraham, tenant son fils Isaac entre ses bras. Du côté de l'effet et de la vérité magique, c'est un des ouvrages des plus étonnants qui existent.

ARTICLE III.

Galerie impériale à Vienne.

La galerie impériale à Vienne doit sa naissance à cet amour constant, pour l'art de la peinture, qui a été jusqu'ici en quelque façon héréditaire dans la maison d'Autriche; dont, non-seulement les princes régnants, mais plusieurs autres aussi de la même maisons ont rassemblé successivement des tableaux dans leurs palais et leurs châteaux, où le nombre s'en est accru peu à peu au point de former autant de collections intéressantes.

Celle qu'avait formé à Prague, lieu de sa résidence, l'empereur *Rodolphe II*, faisait surtout l'admiration du monde entier, par le nombre des merveilles de l'art qu'elle renfermait. Mais, après la mort de ce monarque, elle fut pillée et dispersée par les suédois, pendant la guerre de trente ans; et on n'en sauva que trois admirables ouvrages du *Corrège*, en les transportant, avec un très-petit

nombre d'autres chef-d'œuvre, vers Vienne. Ici ces débris, réunis avec ce qui s'y trouvait déjà et avec la magnifique collection de l'archiduc *Léopold-Guillaume* venue des Pays-Bas en 1657, et enrichis encore par d'autres accroissements, ont formé pendant très longtemps, dans le *Stallbourg* joignant la cour, la galerie impériale. *Prenner* et *Stampart* ont cherché à donner une idée de celle-ci, dans l'ouvrage qu'ils ont publié en 1735, sous le titre de *Prodomus Pinacothecæ Cæsareæ,* où ils ont représenté, très en petit, à-peu-près mille tableaux de cette galerie sur vingt-quatre planches.

En 1776 elle a été transférée au *Belvédère,* très-beau palais, que le célèbre *Prince Eugène* avait fait bâtir en 1724, dans le faubourg du *Renn-Weg,* pour y demeurer pendant l'été. C'est dans ce palais qu'on la voit aujourd'hui, notablement augmentée par les tableaux qu'on a tirés des anciens châteaux appartenant au souverain, dans les différentes provinces, et par le s achats faits par l'empereur *Joseph II* de glorieuse mémoire, et par *François II* actuellement régnant.

Le palais du *Belvédère* consiste en deux vastes bâtiments, séparés par un immense jardin en pente, l'un desquels, nommé le *Belvédère supérieur,* est bâti sur le haut, et l'autre, nommé l'*inférieur,* est bâti au pied d'une colline très-douce. M. *de Mechel* a donné de l'un et de l'autre une représentation très-exacte, tant extérieure qu'intérieure, dans son catalogue de la galerie impériale. Le *Belvédère inférieur* ne renfermant que les *batailles du prince Eugène,* peintes par *Parrocel,* celles de l'archiduc *Léopold-Guillaume,* peintes par *Snayers,* et le dépôt des tableaux de réserve, je ne m'occuperai que du bâtiment *supérieur* seul, qui renferme la galerie proprement dite.

Ce palais, dont la façade vers le jardin et celle vers la campagne sont également nobles et riches, consiste en deux rangs de salles, correspondant aux deux façades, au-dessus du rez-de-chaussée. Elles sont coupées par un grand salon qui perce les deux étages supérieurs, et par le bel escalier double qui y conduit à travers le rez-de-chaussée, où l'on voit, de chaque côté du portique, deux chambres qui servaient autrefois de magasin, mais qui aujourd'hui renferment une grande partie des tableaux italiens et autres, qui

n'ont pu trouver place au-dessus du rez-de-chaussée, entre lesquels se font surtout remarquer plusieurs portraits de *Velasquez*.

La longueur totale du bâtiment, y compris les pavillons des coins, est de 392 pieds de Vienne qui ont 4 lignes de moins que le pied de France, et sa largeur est de 100 pieds, y compris les pavillons. Mais, sans la saillie que font ceux-ci ; la largeur n'est que de 66 pieds.

Le *Belvédère supérieur* sert en entier à l'exposition des tableaux, à commencer au rez-de-chaussée par quatre chambres, et au premier étage par le beau salon qui en occupe le milieu. A chaque côté de celui-ci, cet étage offre sept salles et deux cabinets, tandis que le second étage qui, quoiqu'également large, n'a que 210 pieds de longueur, ne renferme que quatre salles sans cabinets, de chaque côté du salon. D'où résulte que la totalité des places destinées aux tableaux dans ce palais monte à vingt-neuf; savoir un grand salon, vingt-six salles et deux cabinets.

Toutes ces places réunies renferment la même quantité de tableaux à peu près que l'immense galerie du *Musée* à Paris, quoique leur longueur totale, sans les quatre chambres du rez-de-chaussée ne soit à la longueur de celle-ci, que comme 10 à 16. Il est vrai qu'en comptant les murs de séparation qui coupent le *Belvédère*, la longueur de ces deux galeries serait pour ainsi dire égale; ce qui prouve le grand avantage de ces murs qui manquent au *Musée*. Celui-ci néanmoins excède tellement par sa hauteur qu'il l'emporterait certainement aussi pour le nombre des tableaux si ceux du *Belvédère* n'étaient pas en général d'une forme plus petite.

Si les salles du *Belvédère* étaient plus longues et plus larges, élevées de vingt-cinq pieds et éclairées par le haut, il serait, selon moi, un vrai modèle de galerie bien construite, surtout si, à ces avantages, il réunissait celui que donnent les cabinets peu élevés et bien éclairés, pour y réunir ces bijoux de l'art et ces ouvrages à petites figures, qui demandent à être vus de près et au plus grand jour possible. Malheureusement, des principes si évidents paraissent avoir été méconnus dans la construction de presque toutes les gale-

ries, entre lesquelles celle de *Salzthalum* seule en présente quelques traces.

Dans l'*école florentine*, la galerie du *Belrédère* se distingue surtout par deux excellents tableaux du *frère Bartholomé de Saint Marc;* par un admirable chef-d'œuvre d'*André del Sarto* et plusieurs autres bons ouvrages de ce maître; par un morceau très-rare d'*Antoine Bilivelti*, remarquable par son coloris vigoureux et agréable, et pour la beauté du dessin; par deux tableaux très-précieux de *François Furini*, qui disputent le pas au *Titien* pour la carnation et à *Rembrandt* pour l'effet; par un très-bon morceau de *Louis Cardi*, dit *Cigoli*, un de *François Vanni;* un de *Santo di Titi*, et un de *François Currado;* par un tableau agréable de *Vasari*, deux charmants ouvrages de *Gentileschi;* et une fort belle *Vierge* de *Carlo Dolce*.

Je ne puis admirer les tableaux de *Léonard da Vinci*, compris ici dans cette école; et, quant aux cinq morceaux qu'on y annonce pour être de *Michel-Ange Buonaroti*, il en est quatre dont la fausseté est évidente quant à l'exécution. Car, quoique l'invention, l'ordonnance et le dessin y paraissent appartenir en entier à *Michel-Ange*, celui qui représente *les Attributs des quatre Evangélistes* annonce le pinceau de *Jules le Romain;* celui qui représente l'*Enlèvement de Ganimède*, a été peint, selon l'assertion positive de *Vasari*, sur un dessin de *Michel-Ange*, par *Baptiste Franco;* et M. *Rosa*, gardien de la galerie impériale, m'assure qu'il en est de même des deux autres; savoir la *Sainte Famille* et le *Sauveur au jardin des olives*.

Le cinquième est un petit tableau sur ardoise, de 20 pouces de hauteur sur 17 pouces de largeur, connu sous la dénomination de *Songe de Michel-Ange*. Quoiqu'il ait beaucoup souffert, il porte un air d'originalité et de singularité qui le rend très-intéressant, et à coup sur, entre tous les tableaux attribués à ce grand homme que j'ai vus et examinés dans les galeries ou ailleurs, c'est celui qui approche le plus de mon *Paladin Astolfe, duc d'Angleterre*, par la touche soignée, par l'empâtement et par la vigueur du coloris.

Dans l'*école romaine*, le *Belvédère* possède, entre autres, trois

bons tableaux attribués à *Raphaël,* mais dont un seul, la *sainte Marguerite,* me paraît bien avéré. Celui, où l'on voit la *Vierge, Jésus et saint Jean,* a été probablement peint par *Balthazar Peruzzi*, dont on découvre le nom avec l'année M. D. VI dans la broderie qui borde l'habit de la Vierge. Mais ce morceau, pour être de *Peruzzi,* n'est nullement inférieur aux ouvrages de *Raphaël* dans sa première manière; tandis qu'il est infiniment plus rare. Le troisième tableau, savoir la *Sainte Famille* de quatre figures tient beaucoup plus du *faire* de *François Penni* dit *le Facteur,* que de celui de la troisième manière de *Raphaël,* auquel on l'attribue. Opinion, sur laquelle je ne puis être d'accord, nonobstant la tradition constante de Milan, appuyée de l'estampe de *Bonasone,* et nonobstant le prix très-considérable qu'en payé l'immortelle *Marie-Thérèse* à l'église de *Saint-Celse* a Milan. D'ailleurs, quel que puisse être le mérite de ce tableau, il s'en faut bien que le nom même de *Raphaël* puisse me fermer les yeux au point de lui pardonner son ton roux-brun désagréable, l'air trop jeune et enfantin de la Vierge, et sa tête placée en profil sec.

Dans cette même école, la galerie impériale offre aussi plusieurs ouvrages du *Baroche,* dont l'un est un petit bijou : une *Sainte Famille* de *Jules Romain,* qui est un tableau les plus supportables de ce mauvais coloriste ; *la Distribution du Rosaire,* pièce capitale du *Caravage,* où l'on voit un portrait que *Van Dyck* y a ajouté; *la Mort de saint Joseph,* un des chefs-d'œuvres de *Carlo Maratti,* et plusieurs autres excellents ouvrages de ce maître : enfin quatre tableaux de *Mengs ;* entre lesquels sa *Sainte Famille,* où ce prôneur *exclusifs* de l'*idéal* a pris sa propre femme pour modèle de la Vierge.

Je ne parlerai point des ouvrages moins distingués de quelques-uns de ces maîtres, non plus que de ceux du *Perrugin,* de *l'Ingegno,* de *Baldi,* de *Polidore, Joseph d'Arpino, André Sacchi, Dominique Feti,* de *la Vierge avec l'Enfant* du *Sassoferato,* dont *Joseph II* a payé une somme si considérable ; ni de la jolie, mais fort petite *sainte Catherine* du *Parmesan ;* non plus que

des tableaux attribués au *Poussin*, et de ceux de plusieurs autres maîtres moins fameux de cette école.

Dans l'*école vénitienne* cette galerie se distingue avec éclat par une quantité de tableaux du *Titien*; sur une partie desquels il y aurait, je l'avoue, quelque chose à redire, soit du côté de la conservation, soit du côté du nom de l'artiste: mais dont un tiers au moins peut être rangé parmi ses meilleurs ouvrages dans les différents genres, et dont l'*Ecce Homo* est le tableau le plus capital que je connaisse de lui pour le nombre de figures, quoique la plupart des têtes y soient très-ignobles. Parmi les ouvrages nombreux de *Paul Véronèse*, de *Paris Bordone*, du *vieux Palme*, du *Tintoret* et de la plupart des autres maîtres de cette école qu'elle possède, il en est plusieurs qui lui font beaucoup d'honneur; mais le tableau excellent et capital du *Pordenon*, qui représente *sainte Justine*, lui en fait le plus dans mon opinion. Les trois morceaux de *Bernard Strozzi*, dit le *Prête Genoëse*, qu'on voit ici, sont du plus beau choix entre les ouvrages de ce maître, comme sont aussi plusieurs de *Jean Belin*. La *Femme adultère*, du *Padouanin*, est un tableau distingué et fort agréable. La *Vierge avec des Saints*, par *Lorenzo Lotto*, est un morceau charmant, ainsi qu'une *Sainte Famille*, d'*André Schiavone*, et la *Vocation de Saint Pierre*, peinte par *Marc Basaïti*, émule de *Jean Belin*, est précieuse par sa grande rareté et connue pour le chef-d'œuvre de ce maître ancien.

En parlant de ce qui distingue la galerie impériale dans l'*école lombarde*, je n'indiquerai qu'en passant le *Baptême de Jésus-Christ*, ce beau chef-d'œuvre du *Guide*, ainsi que les autres ouvrages de ce maître, de même que ceux des *Caraches*; je ne parlerai même pas des ouvrages ordinaires du *Corrége*, pour ne m'occuper que des trois charmants bijoux de ce maître, que le duc de Mantoue fit peindre par lui, en même temps que la *Léda* et la *Danaë*, pour en faire présent à *Charles-Quint*, qui les plaça avec d'autres ouvrages de cet artiste incomparable, dans la célèbre galerie de Prague, dont on eut le bonheur de sauver ces trois chefs-d'œuvres vers Vienne, avec un petit nombre d'autres, avant que les Sué-

dois se fussent emparés en 1648 de Prague, dont ils ont emporté tout ce qui y restait de la magnifique collection que *Rodolphe II* y avait formée ; des merveilles de laquelle ils ont fait le même usage que les anciens Goths faisaient des statues antiques ; puisque, sous la reine *Christine*, un ambassadeur de France en Suède y découvrit la *Léda* et la *Danaë* du *Corrége*, tableaux qui avaient été pillés à Prague pour aller servir de contrevents aux fenêtres d'une écurie en Suède !

Les trois bijoux du grand *Corrége* qu'on eut le bonheur de sauver, et qui contribuent aujourd'hui à la gloire de la galerie impériale de Vienne, sont l'*Enlèvement de Ganimède, Jupiter et Io*, et *Cupidon taillant un arc*. Les deux premiers, hauts de 5 pieds 2 pouces, larges de 2 pieds 3 pouces ; le dernier, haut de 4 pieds 3 pouces, large de 2 pieds 1 pouce.

Quoique j'ai vu, à Paris, à Dresde et ailleurs, les ouvrages les plus capitaux et les plus renommés du *Corrége*, aucun ne m'a fait autant de plaisir que ces trois-ci, que j'ose appeler sans détour trois *nec plus ultrà* de l'art pour le *bon choix* et pour le *bien rendu*. Le *Cupidon* surtout est vraiment magique et pour ainsi dire surnaturel, par les grâces enchanteresses du dessin et de l'expression, et par la vérité étonnante dans l'exécution.

Je suis bien fâché de devoir dire que le corps de la figure vraiment sublime du *Cupidon*, a souffert dans ce merveilleux tableau, dont l'on voit au *Belvédère* une très-belle copie faite par *Joseph Heinz*, d'après l'original non-endommagé. Je ne suis pas moins fâché d'ajouter, que l'*Io* et le *Ganimède* ont souffert au point que cela devient choquant quand on les regarde de près. Etant peints sur toile et très-peu empâtés, ils sont tellement remplis de petites crevasses sans nombre, très-rapprochées, que cela influe sur le ton général du coloris, et que d'ailleurs la couleur, détruite en plusieurs endroits, a causé des repeints très-maladroitement exécutés. Le *Cupidon*, peint sur panneau, a évité cette ruine ; mais il n'a pas échappé aux mains imprudentes des nettoyeurs, ni aux pinceaux des retoucheurs ineptes.

J'ignore les preuves qu'ont pu avoir *Vasari* et l'abbé *Lanzi*,

pour soutenir que ce séduisant tableau n'est point de la main du *Corége,* mais qu'il a été peint par le *Parmesan,* et que celui-ci l'a répété plusieurs fois, par le plaisir qu'il y trouvait lui-même, ou que d'autres y trouvaient. Tout ce que je puis dire avec vérité, c'est que si ces auteurs ne se sont pas trompés le *Parmesan* s'est ici surpassé lui-même et a égalé les figures les plus enchanteresses du *Corrège,* sans en excepter même sa *Madelène* du merveilleux tableau de *saint Jérôme.*

Avant de quitter cette école, je crois devoir faire mention, en passant, d'un excellent tableau du *Schidone,* représentant le *Souper d'Emaüs;* d'un ouvrage distingué de *François da Caïro,* dont le sujet est le *Mariage de sainte Catherine;* et de trois tableaux du *Spagnolet,* fort supérieurs en bonté, et surtout du côté du coloris, à la plupart des ouvrages de ce maître qui a peint ces trois-ci dans le temps où il suivait le style du *Corrège.* Tous ces cinq derniers tableaux font beaucoup d'honneur à la galerie impériale, de même que le *Saint Jean dans le désert,* très agréable tableau de *Murillos,* peintre espagnol.

Je n'en dirai pas autant des quatre tableaux attribués à *Augustin Carache,* dont les sujets sont *l'Amour naissant, l'Amour content, l'Amour souffrant* et *l'Amour mourant;* tableaux, aussi fameux par le nom de l'artiste et les estampes, que par la licence outrée des sujets. Ils faisaient certaine illusion, tant qu'ils pendaient fort haut; mais depuis qu'on les a déplacés et que j'ai pu les juger de près, j'ai trouvé que ce ne sont que d'assez médiocres copies.

Dans l'*école flamande,* cette galerie surpasse toutes les autres par une suite non interrompue, et presque complète, de tous les principaux artistes qui ont illustré cette école pendant les quinzième, seizième et dix-septième siècles, c'est-à-dire, depuis la naissance de la peinture à l'huile sous *Jean Van Eyck,* jusqu'à l'extinction de la célèbre école dont *Rubens* a été le créateur.

Ne possédant qu'un peu plus de 40 tableaux de ce grand homme, dont je cherche même en vain, dans quelques-uns, le pinceau incomparable, le *Belvédère* doit céder le pas, pour le nombre, au *Mu-*

sée de Paris, qui en possède au-delà de 60 de ce maître, et même d'autant meilleurs, qu'ils ont été choisis dans une quantité beaucoup plus grande, dont le reste orne maintenant les *Musées* de plusieurs départements. Cela n'empêche pas que je trouve *Rubens* pour le moins aussi admirable à Vienne qu'à Paris: soit parce que ses tableaux sont mieux éclairés au *Belvédère*, nonobstant qu'on doit les y voir de trop près et que le jour des fenêtres, trop basses, ne peut s'y porter assez haut; soit parce que rien ne peut surpasser le mérite de plusieurs de ses ouvrages qu'on y trouve, tels surtout que le *saint Ignace exorcisant plusieurs énergumènes; saint Ambroise repoussant Théodose; saint Ildephonse devant la Vierge*, qui, entre tous les tableaux que renferme le *Belvédère*, est celui qui a coûté la plus grande somme à la maison d'Autriche; et l'admirable portrait de la deuxième femme de *Rubens*, *Hélène Forman*, grandeur naturelle, sortant du bain à peu près nue, dont la carnation, aussi vraie que séduisante, imite, et surpasse même celle des femmes du *Titien*.

J'ai la certitude que ces quatre merveilles de l'art sont en entier de la main de *Rubens* même. Mais je ne puis en dire autant de la plupart des autres compositions de ce grand homme qui ornen tle *Belvédère*, pas même du *saint François Xavier ressuscitant des morts*; quoique ce tableau capital soit le compagnon du *saint Ignace exorcisant*, et que les esquisses de l'un comme de l'autre, qu'on voit ici, soient dues toutes deux au pinceau de *Rubens*. Son propre portrait à un âge assez avancé, qui orne la même salle, est aussi de sa main.

Quant aux ouvrages de *Van Dyck*, le nombre en est à peu près égal au *Belvédère* et au *Musée*. Ceux-ci sont en général plus grands et même plus capitaux, mais pas plus agréables. Parmi les les portraits que possède le *Musée*, de cet artiste incomparable en ce genre, j'en trouve neuf qui sont merveilleux; parmi ceux du *Belvédère*, j'en trouve jusqu'à treize. Entre les pièces historiques de *Van Dyck*, qu'on voit au *Musée*, j'admire surtout son *saint Augustin, Jésus portant la croix, le Christ mort dans les bras de la Vierge, le saint Martin* et *l'ex* voto *à la Vierge*. Entre

ceux du *Belvédère,* je n'admire pas moins sa *sainte Rosalie devant la Vierge,* sa *sainte Famille, Samson surpris par les Philistins,* et surtout le *bienheureux Herman Joseph recevant l'anneau de la Vierge accompagnée d'un ange,* ouvrage vraiment merveilleux de ce maître, et qui surpasse la plupart de ses tableaux historiques que je connais, excepté son *Mariage de sainte Catherine,* que j'ai le bonheur de posséder, et qui est vraiment son chef-d'œuvre pour l'exécution. Celui-ci a d'ailleurs, sur le précieux tableau de l'*Herman Joseph,* un grand avantage du côté de la conservation.

Quoique le *Musée* soit riche en bons ouvrages de *Teniers,* le *Belvédère* le surpasse, et à plus forte raison toutes les autres galeries publiques, par le nombre et la capitalité des tableaux de ce maître, qu'on y peut voir dans toute sa force, de même que *Jacques Jordaens, Henri Van Balen, Abraham Janssens, Van Thulden, François Leux, Gérard Séghers, Jacques Van Oost, François Floris* et plusieurs autres très-bons artistes flamands. En un mot, la galerie impériale possède les productions de tant de maîtres de cette école, qu'il ne lui reste qu'un très petit nombre d'acquisitions à faire, entre lesquelles un tableau de *Gonzales Coques* sera la principale, pour s'y compléter tout-à-fait.

Elle n'est pas à beaucoup près aussi riche dans l'*école hollandaise;* mais elle y possède néanmoins plusieurs ouvrages de quelques maîtres des plus distingués, entre lesquels se trouvent même des chefs-d'œuvre de l'art. Un avantage bien rare, qui la distingue encore dans cette école, c'est qu'elle en offre une suite depuis sa première origine jusqu'à nos jours. Cette circonstance si unique, prouve combien feu M. *Rosa,* digne et zélé directeur de cette galerie, a eu raison de dire, dans le catalogue raisonné qu'il en a publié, que « ce serait vraiment dommage de ne pas remplir les » lacunes qui s'y trouvent encore dans les *écoles flamande, hollandaise* et *allemande,* et qu'il faut espérer, de l'amour connu » de Sa Majesté Impériale pour ce bel art, que ce temple des pro- » ductions de la peinture sera enrichi par de nouvelles acquisitions, » dès que les circonstances le permettront; d'autant plus qu'au

» milieu même d'une guerre ruineuse, l'Empereur a daigné en aug-
» menter le lustre et lui procurer des accroissements. » Puisse son successeur dans la direction penser comme lui sur cet article !

Entre toutes les galeries de l'Europe, c'est celle du *Belvédère* seule, où l'on peut apprendre à connaître l'*école allemande*, dont elle possède tant de tableaux que, quoique tous de petite forme, ils y remplissent deux salles entières, dans lesquelles on admire surtout la *Trinité*, les *Martyrs* et autres ouvrages très-précieux d'*Albert Durer*, fondateur de cette école. Parmi les ouvrages des peintres allemands plus modernes, on y distingue surtout les deux chefs-d'œuvres de *Denner*, et deux assez bons tableaux de *Jean-Henri Roos* de Francfort, un des plus excellents peintres d'animaux. C'est bien dommage qu'elle ne renferme rien qui puisse faire preuve du grand talent de *Dietricy*, dont le rare mérite fait tant d'honneur à l'Allemagne.

ARTICLE IV.

Galerie royale à Dresde.

La galerie royale de Dresde, monument aussi glorieux que magnifique de la passion louable qui animait *Auguste III*, électeur de Saxe et Roi de Pologne, est placée au *Marstall*, bâtiment carré, qui touche au nouveau marché, et qui forme deux galeries, dont l'une, nommée *intérieure*, enferme une cour carrée qui lui distribue le jour, tandis qu'à son tour elle se trouve enfermée par la galerie qu'on nomme *extérieure*, qui prend son jour du dehors.

La galerie *intérieure* est destinée exclusivement aux tableaux italiens, et l'*extérieure* à ceux de toutes les autres écoles. A l'un des coins de celle-ci, le mur est percé pour communiquer avec un cabinet situé en dehors, qui ne renferme que des peintures en pastel ou en émail.

Si dans ces deux galeries on substituait, aux fenêtres latérales, un jour tiré d'en haut, non-seulement les tableaux y seraient mieux éclairés, mais on pourrait aussi en doubler le nombre, en tirant parti du mur, maintenant inutile, où sont les fenêtres.

Quoique la galerie de Dresde soit une des moins anciennes, le zèle et le noble désintéressement d'*Auguste III* ont su la mettre, pour ainsi dire dès sa naissance, de niveau avec les galeries les plus renommées. Car ce Monarque éclairé avait un amour si actif pour les belles productions de l'art, qu'il ne se borna pas à acquérir en 1745, du duc *François III* de Modène alors régnant, pour un million cinq cent soixante mille francs, cent tableaux, choisis parmi ce que les ducs de Modène avaient rassemblé de plus précieux pendant deux siècles, mais que, tant qu'il vécut, il ne cessa de rechercher et de saisir toutes les occasions qu'il pouvait trouver pour augmenter sa galerie, à quelque prix que ce put être, par des tableaux dignes de sa magnificence et de son bon goût.

Dans l'*école florentine* cette galerie se distingue par deux tableaux de *Léonard da Vinci;* par quatre d'*André del Sarto,* parmi lesquels se trouve le fameux *Sacrifice d'Abraham,* que ce peintre avait destiné pour *François* Ier roi de France, avec lequel il chercha en vain à se réconcilier ainsi; et par un *saint Michel,* assez bon tableau de *François Penni,* dit *le Facteur,* qui se trouve apparemment rangé ici parmi les florentins parce qu'il était né à Florence, mais qui, selon moi, appartient de plein droit à l'*école de Raphaël,* dont il était le disciple et l'homme de confiance.

Dans l'*école romaine,* cette galerie se distingue par le tableau de *Raphaël,* qui représente la *Vierge dans une gloire avec saint Sixte et sainte Barbe,* qu'*Auguste III* a acheté en 1754, à Plaisance, pour la somme de deux cent milles livres; par *la Vierge au bassin,* le meilleur ouvrage que je connaisse de *Jules Romain;* par treize tableaux attribués au *Poussin;* par la délicieuse *Madelène* de *Pompée Battoni;* enfin par onze tableaux en pastel, et une petite *Madelène* peinte à l'huile, de *Mengs.*

Dans l'*école vénitienne,* on y admire un bon paysage du *Giorgion,* où *Jacob embrasse Rachel,* et quinze tableaux du *Titien,* dont la plupart sont excellents, surtout sa *Vénus tenant une flûte dans la main,* corps de femme admirable, mais terminé par une tête fort peu digne de lui.

Dans l'*école lombarde,* la galerie de Dresde cède à la vérité le pas au *musée* de Paris, pour le nombre des tableaux des *Caraches* de *l'Albane,* du *Guerchin,* du *Guide* et du *Dominiquin;* mais elle l'emporte, sur lui et sur toutes les collections publiques, pour le nombre des maîtres de cette école et pour le bon choix de leurs ouvrages. Elle s'y distingue surtout par six tableaux du *Corrège,* entre lesquels on admire sa fameuse *Notte,* ou *Adoration des bergers,* son *saint Georges* non moins fameux, son *saint Sébastien,* remarquable en ce que tous les anges y paraissent comme à cheval l'un sur l'autre, et sa *Madelène* couchée petit tableau d'un pied à peu près de hauteur sur un pied et demi de largeur, qu'*Auguste III* a payé, nonobstant le reproche qu'on fait au dessin des pieds, la somme de six mille louis d'or, quoique les chairs, fort claires, n'y soient qu'autant de taches sur un fond noir et sur un habit bleu aussi sombre que le fond.

Cette galerie se distingue, dans la même école, par plusieurs très-bons et rares ouvrages des *Dosses* de Ferrare, dont celui des *quatre Docteurs de l'église* est d'une grande beauté; par la *Vierge à la rose,* et trois autres tableaux du *Parmesan;* par onze tableaux du *Guide,* entre lesquels son *Ninus avec Sémiramis* et son *saint Crispin;* par le même nombre de ceux de l'*Albane,* entre lesquels plusieurs sont très-bons; par douze de ceux du *Guerchin*, dont deux sont aussi clairs, moëlleux et bien coloriés, que ses autres ouvrages sont la plupart choquans par leur noirceur et parleur dureté. Elle s'y distingue encore par une très-belle *sainte Famille* de *Jules Cœsar Procaccini;* par le *Joseph avec la femme de Putiphar,* vrai bijou de *Cignani,* qui réunit le dessin de *Raphal* au coloris du *Corrège;* et par plusieurs des meilleurs tableaux de *Luc Giordano.* Mais elle l'emporte sur toutes les galeries publiques par l'excellent choix des ouvrages d'*Annibal Carache,* qui se fait voir ici dans toute sa gloire.

Je ne m'occuperai pas de ses autres tableaux qu'on admire ici; pas même de son *Génie de la gloire,* ni de son *Sauveur,* quelqu'excellents qu'ils soient. Je me bornerai à parler de sa merveilleuse *Assomption de la Vierge,* et de son *saint Mathieu,* non

moins merveilleux. J'y joindrais son *Aumône de saint Roch,* tableau très-capital, qui offre à la fois une composition riche et savante, un dessin ferme et élégant, des expressions vraies, des airs de tête bien choisis, des attitudes naturelles et des draperies artistement jetées, si je n'y trouvais à regret dans le coloris, quoique vigoureux plus que je ne voudrais, des traces de cette *manière* trop sombre, qui dégrade à mes yeux un si grand nombre des ouvrages de ce maître. Mais les deux autres tableaux que je viens de nommer, surtout le premier, également capitaux, réunissent à toutes les perfections qui distinguent le *saint Roch,* un coloris et une exécution qui égalent ceux des meilleures productions du *Corrége,* et qu'on cherche en vain dans la plupart des ouvrages, même les plus renommés, d'*Annibal Carache.*

Peut-être est-ce pour cette raison que *Richardson,* qui était fort épris du coloris de *Louis Carache,* attribue ces deux tableaux à celui-ci, quoique *Bellori* et *Malvagia* disent positivement le contraire; tandis que je trouve le nom d'*Annibal,* avec l'année 1588, sur le *saint Mathieu.* En soit ce qu'il voudra. Comme des noms sur les tableaux sont souvent des preuves peu convaincantes à mes yeux, je ne déciderai pas cette question; mais je ne puis m'empêcher de dire que ces deux admirables ouvrages mettent leur auteur, quel qu'il soit, au premier rang parmi les peintres italiens.

Dans l'*école flamande,* cette galerie est intéressante par le nombre des artistes dont elle possède des ouvrages, plus que par l'excellence du choix. On y annonce un grand nombre de tableaux de *Rubens* et de *Van Dyck,* de la plupart desquels je n'ai rien à dire: excepté néanmoins de l'admirable *Chasse au sanglier* à petites figures, dont je parle au neuvième chapitre. Celle-ci n'est pas seulement un vrai tableau de *Rubens,* mais aussi, à mes yeux, une de ses merveilles. Le *Quos ego!* ou *Neptune calmant les flots,* est un beau tableau, où je reconnais le grand génie de ce maître dans l'invention et l'ordonnance, mais où je ne trouve dans l'exécution qu'un ouvrage peint à la hâte par ses disciples, pour orner un arc-de-triomphe. Dans plusieurs des autres tableaux qu'on attribue ici

à *Rubens,* je trouve de même sa composition; mais je n'y trouve nullement son admirable exécution. C'est cependant d'après de semblables ouvrages qu'on se permet si communément de raisonner sur le mérite de ce grand homme.

La galerie de Dresde est si bien pourvue d'ouvrages de choix de la bonne *école hollandaise,* qu'il ne lui reste qu'un petit nombre d'acquisitions à faire pour se compléter dans cette partie. Elle se distingue même par plus d'un maître hollandais, tels que *Van der Werff; Slingelant,* dont elle renferme le meilleur tableau que je connaisse; *Berchem,* dont elle a plusieurs ouvrages des mieux choisis; et surtout *Wouvermans,* dont elle possède plus de tableaux qu'aucune autre galerie. Mais je suis fâché d'être obligé de dire que parmi ces derniers j'ai reconnu, à mon grand regret, plusieurs copies.

A cette occasion, je dois faire observer combien il est indigne d'une galerie publique de conserver de mauvais ouvrages, quel que puisse en être l'auteur, et encore plus indigne d'y conserver des copies. Non-seulement par le déshonneur qu'en reçoit ce bel art dans ses propres sanctuaires, mais aussi par le danger auquel de si mauvais et souvent de si faux modèles exposent les jeunes artistes; surtout par le tort qu'éprouvent les possesseurs des originaux dont les copies se trouvent placées dans ces galeries, auxquelles le public porte tant de respect, qu'il regarde sans examen comme original tout ce qu'elles renferment.

Dans l'*école allemande,* cette galerie n'est nullement comparable à celle de Vienne. Elle y brille néanmoins par le nombre considérable des tableaux de *Dietrici,* qui appartiennent à l'Allemagne, entre lesquels il en est plusieurs de son meilleur *faire;* et par le chef-d'œuvre vraiment admirable du jeune *Jean Holbein,* qui représente la *Famille de Jacques Meyer,* bourgmestre de Bâle. Ce tableau merveilleux fait tant d'honneur à l'*école allemande,* qu'il devrait suffire pour engager le digne monarque qui règne sur la Saxe, à enrichir sa galerie par quelques morceaux distingués d'*Albert Durer* et de ses meilleurs disciples, pour mettre ainsi dans tout son jour, la gloire nationale du côté des arts. Il est inutile d'ajouter

qu'il serait également nécessaire d'orner la galerie par les ouvrages du *Dominiquin* et de plusieurs autres bons maîtres qu'on y désire encore, surtout parmi les Flamands.

Quoique la disposition des tableaux dans cette galerie et la quantité de ceux qui, faute d'emplacement, s'y trouvent amassés en piles contre le mur, à terre, m'aient empêché d'en faire le calcul avec quelque certitude, je crois néanmoins pouvoir dire par approximation, sans craindre une erreur notable, que le total en excède le nombre de mille, sans compter les peintures en pastel et en émail.

M'étant arrêté plus que je n'avais cru le faire sur ces trois grandes galeries publiques, qui sont sans comparaison les plus considérables qui existent en-deçà des Alpes et des Pyrénées, je tâcherai d'être d'autant plus court avec les autres, dont j'ai promis de parler et dont je me bornerai à donner, en peu de mots, une idée générale, avec le nombre des tableaux et les pièces par lesquelles chacune se distingue le plus.

ARTICLE V.

Galerie électorale de Dusseldorff.

La galerie de Dusseldorff, doit son existence à l'Electeur palatin *Jean-Guillaume*, un des amis et des protecteurs les plus zélés de l'art, elle se trouve placée dans une suite de cinq salles, de grandeur inégale, dont les quatre premières forment un angle droit avec la cinquième, nommée *salle de Rubens*, parce qu'on y attribue sans exception à ce maître les quarante-six tableaux qu'elle renferme ; assertion sur laquelle je suis fort éloigné d'être d'accord. J'avoue néanmoins avec plaisir qu'une bonne partie de ces tableaux est telle que j'ai pu facilement reconnaître dans les uns, le pinceau du maître même, dans les autres, sa composition avec le pinceau de l'un ou l'autre de ses bons disciples. Mais en revanche il est une autre partie où je n'ai pu rien trouver de cette célèbre école, sinon la composition qui même dans un petit nombre m'a paru lui être tout-à-fait étrangère.

La quatrième salle brille par une *Assomption de la Vierge*, un des bons ouvrages du *Guide*, par quelques tableaux de *Rembrandt*, et par une suite de vingt-cinq intéressants tableaux de *Van der Werff*, dont cette salle porte le nom. La troisième prend son nom des tableaux italiens qu'elle renferme. On y remarque surtout un *saint Jean dans le désert*, très-beau tableau attribué à *Raphaël*, qu'on assure s'être répété plusieurs fois dans ce même ouvrage. J'ignore ce qu'il en est; mais comme je ne pense jamais au nom quand il s'agit de juger le mérite d'un ouvrage, je dis sans façon que celui-ci est vraiment étonnant; et que si *Raphaël* l'a peint et même à plusieurs reprises, il a eu grand tort de n'avoir pas employé un coloris aussi magique dans ses autres ouvrages. On remarque encore ici une *Madone avec l'enfant Jésus*, de *Carlo Dolce*, fort agréable à la vérité, mais où tout, à force de fini, est devenu pesant et émaillé.

Gérard Dou donne son nom à la deuxième salle, par son *Charlatan*, le tableau le plus capital que je connaisse de ce maître; mais que je ne puis regarder, ainsi qu'on le fait communément, comme son chef-d'œuvre : parce que j'y trouve des parties trop raides et trop tranchantes, surtout le vieux tronc d'arbre debout, fort peiné, qui attire l'œil par son grand jour. Peut-être ce magnifique tableau ne me ferait-il pas cette impression, sans la maladresse cruelle de celui qui l'a nettoyé! On remarque encore dans cette salle deux beaux paysages de *Berchem* dans sa bonne *manière*.

La première salle, dite des *Flamands*, renferme aussi bien que la précédente, plusieurs tableaux attribués à *Van Dyck*, sans distinction, quoique très-différents entr'eux pour le mérite, et surtout pour le coloris et la touche. Elle renferme aussi le tableau le plus capital, mais non le meilleur que je connaisse, de *Gaspar de Crayer*. L'énorme somme de 80,000 francs, qu'il a été payé, en y comprenant tous les frais, surpasse de beaucoup les plus hauts prix connus des tableaux de ce maître. Il a près de 19 pieds de hauteur.

Outre les pièces *fixées* dans ces salles, la galerie en a plusieurs autres qu'on appelle *mobiles*, parce qu'elles changent de place. On

les voit sur les volets des fenêtres. Parmi ces tableaux mobiles, *les Vierges folles et sages*, ce fameux sujet de nuit avec huit figures de *Schalcken*, excite plus l'admiration des *curieux* que tout le reste de la galerie. Je n'en dirai pas autant des vrais connaisseurs.

Je ferai observer ici en passant qu'aucune collection de tableaux n'est plus généralement connue en Europe que celle-ci ; parce que la situation avantageuse de Dusseldorff, entre l'Allemagne, le Nord, la Hollande, les Pays-Bas, la France et l'Angleterre même, y facilite plus que partout ailleurs, par la proximité, le concours général des amateurs et du public. Il ne faut donc pas s'étonner d'entendre dire si souvent, par des gens qui n'ont vu que cette seule galerie, qu'elle est la plus belle de l'Europe, et même la plus considérable ; tandis qu'en effet elle ne renferme que trois cent soixante-cinq tableaux, même en y comprenant les *grisailles*.

Lorsque je composais cet article, les tableaux qui formaient cette galerie étaient empaquetés et transportés ailleurs pour la seconde fois, en attendant que la paix permit de les replacer, comme ils l'avaient déjà été après leur première fuite. Je n'ai donc pu parler de cette collection que comme si elle existait encore. Bien plus, lors même que les événements de la guerre eurent forcé la Bavière à renoncer au duché de Bergh, dont Dusseldorff est la capitale, le nouveau souverain de ce duché réclama les tableaux, comme propriété appartenant au pays. Mais l'ancien Electeur, devenu roi de Bavière, fut assez heureux pour en conserver la possession, et il en joignit les meilleurs à sa galerie de Munich, dont ils font partie depuis lors, au grand détriment de la ville de Dusseldorff, à laquelle ils avaient procuré jusque-là une affluence continuelle d'étrangers. Nonobstant cet événement, j'ai cru devoir conserver en entier cet article, pour les raisons dont j'ai rendu compte ci-devant.

ARTICLE VI.

Galerie royale de Munich.

Cette galerie, située à l'extrêmité du jardin du palais, consiste

en sept salles de file, dont la longueur totale fait 200 de mes pas, et la largeur 13. Les murs intérieurs ont vingt-quatre pieds d'élévation.

Ces sept salles renferment en tout 815 tableaux ; lesquels, en y ajoutant 181 morceaux assez peu signifiants qui garnissent la cage de l'escalier et une petite place voisine, forment un total de 996 tableaux, dont il n'y a que 70 qui viennent de l'ancienne galerie de Munich, 60 qui viennent de celle de Manheim, et 161 qui ont été choisis dans celle de Dusseldorff. Tout le reste vient de la galerie des Deux-Ponts ou des églises et couvents dont on les a tirés, tant dans les anciennes possessions de la Bavière que dans ses états nouvellement acquis, et même dans le duché de Wurtzbourg, qui n'a été soumis qu'un instant à la Bavière, et d'où on a enlevé entr'autres un *saint Jérôme,* figure entière, tableau peu merveilleux, connu de tout temps pour être du *Palme,* mais dont on est si amoureux à Munich, que, pendant mon dernier séjour, on y était occupé à le graver comme un ouvrage de *Raphaël,* pour lequel il va probablement passer dans le monde, comme bien d'autres y passent, graces aux inscriptions des gravures.

La première de ces sept salles est appelée *la salle des esquisses.* Elle est destinée aussi aux ouvrages des peintres bavarois, soit anciens, soit modernes. Entre les esquisses attribuées à *Rubens,* elle renferme la plupart de celles de *Marie de Médicis.* Elles m'ont affermi singulièrement dans mon opinion sur la fameuse galerie du Luxembourg ; car tout œil un peu exercé y reconnaît visiblement des compositions de *Rubens,* exécutées par le pinceau de ses disciples. Cette vérité devient même évidente pour les moins clairvoyants, pour peu qu'ils comparent ces esquisses à celle de *saint François de Paula,* n° 257, dans la même salle, qui est de la main de *Rubens,* qu'on y reconnaît partout, nonobstant qu'un barbouilleur inepte y ait recouvert de son lourd pinceau, toutes les parties fuyantes que *Rubens* n'avait fait que glacer.

La deuxième et la cinquième salle, sans aucune destination particulière, renferment un mélange, surtout des *écoles flamande* et *hollandaise.*

La troisième se distingue par la belle suite des tableaux d'*Adrien Van der Werff*, qui ornaient ci-devant une des salles de la galerie de Dusseldorff, auxquels on a joint ici plusieurs autres ouvrages de cet artiste.

La quatrième salle brille par les ouvrages de l'immortel *Rubens*, entre lesquels il s'en trouve quelques-uns de grandeur moyenne, que je crois en entier de sa main.

La sixième salle renferme les tableaux italiens, parmi lesquels se distingue avantageusement l'*Hercule chez Omphale*, ouvrage ravissant du *Dominiquin*, et qu'on pourrait nommer parfait, s'il ne tombait pas un peu trop dans le noir. Ce même défaut est poussé, au point de devenir choquant, dans son compagnon, qui représente *Hercule en fureur*. Un troisième tableau, venant de Dusseldorff et attribué au même auteur, où l'on voit *Suzanne au bain*, perd tout le mérite d'un dessin correct, par un coloris absolument insupportable. Dans cette salle, ainsi que dans la suivante, on voit avec plaisir plusieurs sujets d'enfants, peints par *Murillos*, du coloris le plus enchanteur.

La septième et dernière salle a été consacrée indistinctement à tout ce que les différentes écoles ont offert de plus choisi, de plus parfait et de plus précieux, parmi les tableaux que possède cette galerie. C'est ici qu'on trouve une douzaine d'ouvrages de *G. Dou*, et parmi eux le fameux *Charlatan* de Dusseldorff. Plusieurs bijoux du *vieux Mieris* s'y font aussi remarquer. Il faut bien s'attendre, que le *saint Jérome* de Wurtzbourg y occupe une place distinguée, puisqu'on l'y attribue à *Raphaël*. Mais ce que les connaisseurs y admirent le plus, c'est le *petit Jugement* de *Rubens*, tableau également merveilleux pour le dessin, la composition et l'exécution : le *Repos en Egypte*, figures à mi-corps du meilleur *faire* de *Van Dyck*, et trois tableaux admirables d'*Albert Durer*, dont deux compagnons représentants, l'un *saint Pierre et saint Jean*, l'autre *saint Paul et saint Marc*, corps entiers de grandeur naturelle ; le troisième est un *Portement de Croix*, à petites figures. Tous les vrais juges s'accordent à dire que ces trois morceaux vont de pair avec tout ce que les différentes écoles ont produit de plus merveilleux en peinture.

Chaque fois que j'ai été voir cette galerie dans mon dernier voyage, j'ai remarqué avec regret que tous les tableaux, avec lesquels je m'étais familiarisé à Dusseldorff, à Manheim et ailleurs, perdaient ici à mes yeux une grande partie de l'effet que je leur connaissais ci-devant. Mais je n'ai pas tardé à découvrir, que ce changement défavorable dépend de deux causes, toutes deux également nuisibles: dont l'une est la couleur gris-claire des murs, qui tue les tableaux ; et l'autre, le jour trop éblouissant que jettent les nombreuses fenêtres placées des deux côtés, dans toute la longueur de la galerie, à la partie supérieure du mur, d'où naît un *miroitage* continuel, par des reflets sans nombre qui ôtent tout repos à l'œil, au point, qu'on ne sait où se placer pour bien saisir l'ensemble d'un tableau.

A cette occasion, je ferai observer que le jour venant en face des tableaux, toujours mauvais par lui-même, le devient davantage, en proportion que les lignes d'incidence de la principale lumière et les lignes de sa réflexion rencontrent plus souvent l'œil du spectateur à la base de leur triangle. Circonstance, qui doit nécessairement avoir lieu partout où les fenêtres sont placées dans la partie supérieure des murs fort élevés des grandes galeries. Un autre inconvénient, qui en résulte, c'est le jour direct, qui tombe dans l'œil du spectateur, par les fenêtres mêmes qui sont placés au-dessus des tableaux qu'il veut regarder. Ce jour direct tourmente l'organe de la vue, et anéantit par sa vivacité l'effet des rayons lumineux plus faibles, qui partent du tableaux vers l'œil. Or, quel moyen d'éviter ce désagrément partout où de telles fenêtres occupent les deux côtés. A moins de se couvrir la tête d'une sorte de toit, assez saillant pour arrêter le jour direct qui se porte vers l'œil : sinon qu'on préférât voir toujours à travers un tube.

Ces observations démontrent évidemment que le jour le plus favorable de tous, pour regarder de grands tableaux, est celui qu'on tire du milieu du plafond, en le tenant toujours éloigné à une juste distance des murs. Tous les rayons, qui partent d'un tel jour, frappent les tableaux trop obliquement pour pouvoir atteindre l'œil du spectateur dans leur ligne de réflexion, qui va toujours tomber à terre.

Outre les tableaux renfermés dans la galerie, il s'en trouve encore dans le cabinet particulier du Roi et dans les appartements de la cour. D'ailleurs le château de Schleisheim, situé à trois lieues de Munich et fort négligé aujourd'hui, en renferme lui seul entre deux et trois mille, que j'y ai trouvés en partie exposés et en partie dispersés et entassés confusément à terre dans une quantité de salles et de chambres, dont je pense avoir compté plus de quarante.

Rien de plus fatiguant que la méthode qu'on emploie dans ce château, pour y faire voir les tableaux aux étrangers. Dans l'espoir de maintenir la jouissance et l'attention chez eux en augmentant l'intérêt, on commence par les conduire par une multitude de salles où rien ne satisfait l'œil du vrai connaisseur. Ils ont beau vouloir presser leurs pas, on ne leur fait grâce d'aucun morceau ni d'aucune anecdote ; jusqu'à ce qu'enfin, excédés d'ennui et de fatigue, ils commencent à trouver quelques tableaux qui les frappent, dont le contraste avec les précédents les engagent à leur consacrer tout ce dont ils peuvent encore disposer d'attention. Enfin, n'en pouvant plus de lassitude, ils parviennent aux dernières salles, dans le moment même où l'œil trop fatigué leur refuse service, et à regret y trouvent exposés un assez grand nombre de très-bons tableaux, dont ils sont devenus hors d'état de goûter les beautés.

Deux observations ne peuvent manquer de frapper le connaisseur en parcourant ce labyrinthe de salles. L'une est, qu'elles renferment beaucoup de tableaux très-bons de *Teniers*, de *Weenix*, de *Wouwermans*, de *Rubens* même et d'autres grands artistes, très-dignes d'occuper leur place dans la galerie de Munich, qu'on pourrait par ce moyen débarrasser d'autant de pièces, beaucoup moins intéressantes, en transportant celles-ci à Schleisheim ; où je crois qu'on ferait bien aussi de placer, dans une salle à part, tous les tableaux modernes de la galerie de Munich, persuadé, qu'ils ne s'en trouveraient pas mal, quel que puisse être leur mérite.

L'autre observation est, qu'à défaut de place pour les grands tableaux dans la galerie, grâces à ses portes et ses fenêtres mal placées et à ses murs trop peu élevés, l'on a été réduit à refugier dans Schleisheim, sans pouvoir les y exposer convenablement, les ta-

bleaux les plus capitaux, tels que le *grand Jugement* de *Rubens*, et le très-grand tableau de *Crager*, tous deux si renommés, tandis qu'ils ornaient la galerie de Dusseldorff, ainsi que plusieurs autres pièces capitales et très-grandes. J'ignore l'emplacement qu'on leur destine. Peut-être les enverra-t-on à Augsbourg, où l'on se propose d'établir une galerie, dont on doit tirer les tableaux de Schleisheim. Mais je pense qu'il eût d'autant mieux convenu de leur procurer une place dans Munich même, que, quoique la cour de Bavière possède un nombre extraordinairement considérable de tableaux qu'on peut nommer *bons*, elle n'est pas riche, dans la même proportion, en pièces très-capitales et très-distinguées, qui laissent une impression permanente dans l'esprit du spectateur.

Comme les quatre galeries de la maison Palatine, formées ci-devant dans autant de villes, se trouvent aujourd'hui réunies dans celle de Munich seule, il ne faut pas s'étonner du grand nombre de tableaux de certains maîtres qu'elle renferme, parmi les flamands et les hollandais. Mais l'observateur impartial voit avec regret, qu'elle ne possède encore rien de plusieurs maîtres classiques et autres très-bons artistes, tant parmi les hollandais que parmi les italiens; et il désirerait voir remplir ces lacunes peu honorables, par le sacrifice de richesses surabondantes, dans le cas où l'esprit d'économie mal entendue, trop ordinaire chez les financiers, se refuserait à une dépense si utile.

J'ai dit ci-devant que les feuilles publiques avaient annoncé dans le temps les prétendues grandes pertes faites par la galerie de Munich. Les informations exactes que je m'y suis procurées depuis lors, pendant mon dernier séjour, reduisent le tout à ce qu'en 1800 le général L..... a enlevé cinquante tableaux de Schleisheim et six de Munich, où l'on ignore ce qu'ils sont devenus depuis, et qu'ensuite le commissaire N..... en a encore enlevé soixante-douze, dont il promit d'envoyer l'équivalent en tableaux de l'*école française;* équivalent dont on a attendu en vain l'arrivée jusqu'ici.

Au reste, on regrette fort peu à Munich la perte de ces cent vingt-huit tableaux, dont on prétend qu'on n'aura pu tirer aucun

parti en France, par la raison que tous les bons tableaux ayant été sauvés à temps, ces deux messieurs n'ont pu enlever que du mauvais ou tout au plus du médiocre.

ARTICLE VII.

Galerie ducale de Brunswic.

La galerie ducale de Brunswic est placée à Salzthalum, ou Saltzthalen, un des châteaux des ducs, qui est situé à une lieue à peu près de la ville de Brunswic. Elle y est exposée dans un bâtiment vaste, mais irrégulier, qui fait partie du château et qui paraît avoir été bâti exprès pour cet usage. Il consiste, dans une *galerie* proprement dite, ayant un avant-corps qui lui sert d'entrée, et en deux corridors, qu'on nomme aussi *galeries,* dont l'un est très-long. Ces corridors donnent communication à sept cabinets, avec lesquels, et la galerie ainsi que sa place d'entrée, ils forment un tout contigu de onze différents emplacements, qui sont tous remplis de tableaux, et parmi lesquels la *galerie* seule, qui renferme les plus grands morceaux, est éclairée, mais d'une façon peu satisfaisante par le haut, au moyen des fenêtres placées au-dessus des tableaux.

Salzthalum renferme, à la vérité, le même nombre de tableaux à peu près, que le *musée* à Paris ou le *Belvédère* à Vienne; mais cette galerie paraît avoir été faite avec trop de précipitation pour pouvoir leur être comparée en aucune façon par le choix des ouvrages. Le duc régnant, ami aussi éclairé que juge compétent des arts et des sciences, est le premier à dire, que sa galerie aurait besoin d'une ample réforme: aussi a-t-il paru accueillir avec empressement le conseil que je lui ai donné de faire transporter sa galerie du château de Salzthalum dans la ville de Brunswic même, après en avoir réduit le nombre des tableaux au-dessous de la moitié.

Quelque nécessaire que puisse être une aussi grande réforme à cette galerie, cela n'empêche pas néanmoins qu'elle ne renferme un nombre considérable de très-bons morceaux. Vérité dont les diffé-

rents chefs-d'œuvres que la bienveillance du duc régnant a fait passer dans ma collection, offrent autant de preuves parlantes.

Dans l'*école hollandaise* surtout, elle se distingue très-avantageusement par plusieurs maîtres. Tel est entr'autres *Rembrandt,* dont elle a plus d'un ouvrage capital, de même que de *Gerbrand Van den Eeckhout.* Tels sont encore *Jacques Ruisdaal* et *Jean-Baptiste Weenix; Gérard Lairesse,* dont elle renferme un vrai chef-d'œuvre, représentant *la découverte d'Achille; Jean Steen,* dont elle possède les *Fiançailles* et un *Musico,* deux tableaux vraiment admirables, et les plus beaux que j'ai vus de ce maître. Tel est aussi *Jean Lievens,* dont elle a un tableau qui représente *Abraham avec son fils* immédiatement après le sacrifice du bélier, est une merveille de l'art, de même qu'un tableau d'*Otto Marseus,* qu'on voit ici, est une merveille dans son espèce, chose très-extraordinaire pour un ouvrage de ce maître.

Quel que soit mon désir de parler encore de l'*Adoration des bergers,* tableau admirable de *Jacques Jordaens,* des *Quatre Saisons,* pièces capitales de *Teniers,* et de plusieurs autres ouvrages distingués, je me vois forcé de m'arrêter, pour ne pas excéder les bornes d'un simple aperçu par une trop longue énumération de pièces isolées. Je ne puis néanmoins terminer cet article sans faire mention du cabinet considérable de porcelaines rares et anciennes qui remplit du haut en bas, une grande salle à Salzthalum, et de plusieurs très-bons tableaux qu'on voit au palais à Brunswick, surtout du *Paradis* avec figures de grandeur naturelle, admirable chef-d'œuvre du *Giorgion,* dont le duc régnant a fait l'acquisition pendant son voyage en Italie. Tout ceci, joint à une collection bien choisie d'histoire naturelle et de pierres gravées antiques, et à deux bibliothèques, dont une au château de Wolfenbuttel ne renferme que des livres anciens et rares, fait le plus grand honneur au bon goût et à la magnificence des souverains d'un pays si peu chargé d'impôts et dont l'étendue est si bornée.

Cet article, composé avant mon dernier voyage en Allemagne, présente les choses dans l'état où elles étaient alors à Brunswick. Mais il doit différer beaucoup de l'état où elles s'y trouvent aujour-

d'hui, depuis que, comme je l'ai dit au commencement de ce chapitre, M. *Denon* en a tiré deux cent onze tableaux, assurément des meilleurs, et vingt-six caisses remplies d'objets de la collection de curiosités établie dans la résidence ducale. J'ose espérer néanmoins que les amateurs me sauront gré de leur avoir conservé le souvenir de ce que les souverains de Brunswick étaient parvenus à faire pour les sciences et les arts.

ARTICLE VIII.

Galerie électorale de Cassel.

La galerie électorale de Cassel, qui consiste en huit cent cinq morceaux, se trouve dispersée dans quatre différens bâtimens, savoir la *galerie* proprement dite, le palais, l'académie et la résidence. Elle me paraît aussi, comme la précédente, faite avec trop de précipitation et trop peu de choix. Elle se distingue néanmoins extraordinairement par un certain nombre de tableaux des plus précieux ; entre lesquels quelques-uns sont si excellents, qu'aucune galerie n'en possède d'aussi bons des mêmes maîtres.

Sans vouloir faire l'énumération de tout ce que cette galerie renferme de tableaux qui sont bons dans leur espèce, je ne m'attacherai qu'à citer la plupart de ceux qui m'ont plu davantage parmi les ouvrages des maîtres les plus recherchés. J'éviterai même, pour plus de brièveté, de faire mention des tableaux attribués à plusieurs de ces maîtres, mais que j'ai trouvés ne pas leur appartenir ; et je ne parlerai dans ma liste que de ceux que j'ai reconnus pour véritables et qui sont les plus dignes d'éloges.

Tels sont les ouvrages de *Potter,* dans lesquels la galerie de Cassel est riche et dont elle possède plusieurs qui sont remarquables, surtout le fameux tableau si connu sous le titre de *la Vache qui pisse,* le plus capital de tous ceux que j'ai vus de ce maître, mais que toute sa réputation n'a pu m'empêcher de trouver, comme la plupart de ses ouvrages, raide, découpé et tranchant dans les contours, surtout dans ceux des arbres, qui paraissent être

de fer. J'ai vu à la vérité quelques ouvrages de *Cotter* qui étaient moëlleux et exempts de ces défauts vraiment choquants ; mais le nombre en est si petit, que je ne puis m'empêcher de croire que, quelqu'exact qu'en soit le dessin, c'est la rareté de ses tableaux qu'on paye à des prix si énormes, bien plus que leur mérite intrinsèque.

Cette galerie possède aussi cinq morceaux de *Claude le Lorrain,* dont quatre représentent *les quatre parties du jour,* entre lesquels *l'Aurore* est un morceau vraiment digne d'admiration, et parmi les autres, *le Midi* m'a plu davantage ; deux bons tableaux de *Van Dick ;* plusieurs de *Rembrandt,* ainsi que de *Jacques Jordaens ;* le fameux tableau de *Teniers,* qui représente *l'Assemblée des membres des serments sur la place publique d'Anvers ; François Van Mieris le vieux avec sa femme et un petit chien,* charmant bijou peint par lui-même ; un bon tableau de *Gérard Dou ;* deux de *Metsu ;* deux de *Van Slingeland,* dont un fort bon, de même qu'un de *Van der Heyden ; la mort de Germanicus,* par *Lairesse ;* un admirable paysage par *Berchem,* et un bon tableau annoncé pour être de *Jean Both,* mais que je ne puis m'empêcher d'attribuer à *Herman Swanevelt.*

La *galerie* proprement dite a de long 57 de mes pas et neuf seulement de large. Les murs où pendent les tableaux des deux côtés ont au-delà de 20 pieds de hauteur et vont aboutir aux fenêtres qui règnent tout autour, mais qui éclairent très-mal, tant par les rideaux de toile grise qui les masquent, que par une corniche très-saillante qui se trouve dessous et qui empêche le jour de tomber sur les tableaux, sans parler des inconvénients qu'elles ont en commun avec toutes les fenêtres posées dans les murs au-dessus des tableaux dont j'ai parlé fort amplement à l'article de la galerie de Munich.

On a pu voir ci-devant qu'étant à Cassel peu de jours avant son occupation par les troupes françaises, j'y ai cherché en vain les meilleurs tableaux que j'y avais vus autrefois. Je n'ai pu parvenir à savoir ce qu'ils étaient devenus, tant que je suis resté en Allemagne ; mais, à peine retourné chez moi, j'ai appris, qu'un général français s'en était emparé en route pendant qu'on les sauvait, et qu'il en avait

fait présent à l'impératrice de France, dont la collection particulière doit avoir reçu beaucoup d'éclat par une acquisition si riche !

ARTICLE IX.

Galerie des princes de Lichtenstein à Vienne.

La galerie des princes régnants de *Lichtenstein* est placée, à Vienne, dans le magnifique palais nommé l'*Hôtel des princesses douairières,* dont elle occupe tout un étage, consistant en un très-grand salon et quatorze salles ou chambres. Elle a été formée par le prince *Jean-Adam,* qui s'est immortalisé par sa magnificence, ses connaissances et son amour pour les arts. Aussi, pour mettre ce trésor chéri à l'abri de la cupidité et de l'ignorance, a-t-il eu soin d'en faire un *fidèi-commis perpétuel,* voulant éterniser ainsi, par un monument si honorable, le lustre de sa famille.

C'est par le magnifique salon, qu'on entre dans la galerie. Il est tout garni d'ouvrages de *Franceschini*, et orné d'un très-beau plafond et de six médaillons peints à l'huile par *Antoine Bellucci*, qui a peint aussi les plafonds qu'on voit dans les autres salles, où se trouvent les tableaux. Le catalogue de ceux-ci, publié in-4° par *Fanti* en italien, n'en fait monter le nombre total qu'à 540, et celui des statues, groupes, bustes, vases et autres ouvrages statuaires, dispersés dans les mêmes places, à 147. Mais les changements et les réformes faits depuis lors rendent, sur ce point comme sur plusieurs autres, le catalogue de *Fanti*, *avec ses trente tableaux d'Ossenbeeck*, à peu près inutile.

En 1780 on a publié in-8° un catalogue un peu plus exact de cette galerie, en langue française. Celui-ci fait monter le nombre des tableaux à 713, et celui des ouvrages statuaires à 138 seulement.

La renommée de cette galerie repose principalement sur les ouvrages de l'immortel *Rubens* qu'elle renferme. Passant sous silence quelques tableaux, qu'on lui attribue et qui ne sont guères dignes de lui, je citerai avec distinction le charmant bijou, où il a

représenté *ses deux fils*, que je crois en entier de sa main, et qui est fort supérieur à un tableau semblable qu'on donne pour original dans la galerie de Dresde ; la belle *Assomption de la Vierge*, peinte pour l'église paroissiale de Felsperg, seigneurie en Moravie, appartenant aux princes *de Lichtenstein ;* un très-beau *portrait d'homme* vu jusqu'aux genoux ; enfin les sept tableaux si fameux de *l'Histoire du consul plébeïen romain Décius Mus*, dont l'invention, l'ordonnance, les airs des têtes, les expressions, les attitudes et les accessoires savants suffiraient seuls pour immortaliser *Rubens* et pour faire rougir ceux qui affectent de méconnaître son mérite éminent.

Personne n'ignore que cette admirable suite de tableaux, qui forme un vrai *poëme épique* des plus attachants, a servi de *patrons* pour des tapisseries de Bruxelles, qui étaient si renommées à cette époque. D'ailleurs les figures, qui sont toutes gauchères, ne laissent aucun doute sur ce point. Cela n'empêche pas que ces simples *patrons* conçus par ce génie incomparable mais exécutés sous sa surveillance par ses disciples, ne fassent aujourd'hui avec raison l'admiration de l'Europe entière. Ils viennent de l'hôtel de Clèves à Bruxelles où le prince *Jean Adam* les a acquis dans le temps pour le modique somme de 72,000 florins de change.

La célébrité de cette suite de tableaux me fait croire que le lecteur ne sera pas faché d'en savoir le contenu, que voici :

La première pièce présente *Décius* annonçant aux chefs de son armée, le songe fatal que lui et le consul son collègue avaient fait en une même nuit.

Dans la deuxième, *Décius* accepte avec fermeté le sort funeste que le sacrificateur lui prédit d'après ce songe.

Dans la troisième, il se fait dévouer avec toute l'armée ennemie aux dieux infernaux.

Dans la quatrième, il congédie ses licteurs, pour mieux rester inconnu, en pénétrant à cheval dans l'armée ennemie.

Dans la cinquième pièce, accablé par le nombre, il tombe, et assure par sa mort la victoire à sa patrie.

Dans la sixième, l'on ne voit qu'une espèce de catafalque sur lequel le corps de *Décius* est couché pour être brûlé. Il est environné de trophées, de victimes et de tout ce que le génie fécond de *Rubens* a inventé pour rendre cet appareil funèbre plus majestueux. Il y a si bien réussi que ce tableau est devenu un des plus étonnants de tous pour la composition, nonobstant la simplicité symétrique et ingrate du sujet.

La septième pièce, enfin, représente allégoriquement la ville de Rome triomphante.

Ces sept tableaux ont tous neuf pieds trois pouces et demi de hauteur : dans la largeur ils diffèrent depuis huit pieds sept pouces jusqu'à seize pieds quatre pouces. On a eu la maladresse d'agrandir le *catafalque* de six pouces de chaque côté, afin qu'il pût être placé sur une cheminée antique, et servir ainsi de pendant à la *bataille*.

Ce que l'*école flamande* offre de meilleur ici, après les ouvrages de *Rubens*, se réduit à quelques petits tableaux bien finis de *Teniers*, quelques portraits à mi-corps de *Van Dyck*, un tableau de *Lange-Jan*, un de *Leux* et deux de *David Rickaert*. Mais un morceau de cette école tout-à-fait surprenant dans son genre, que j'ai trouvé parmi les trois bas-reliefs peints par *Martin-Joseph Geeraerds* d'Anvers qui occupent le dessus des trois portes dans une des salles, c'est une *Vendange* en couleur de bois. Celle-ci est d'un effet tellement trompeur et d'un clair-obscur si magique que, quoique je fusse prévenu, je n'ai jamais pu la reconnaître pour une peinture, n'y trouvant qu'un vrai bas-relief en bois *à ronde-bosse* dans quelque position que je me sois mis ; jusqu'à ce que, m'étant placé directement dessous, je me sois enfin convaincu, qu'il n'y avait aucune saillie. Aussi puis-je assurer que jamais l'art n'a poussé, et ne poussera jamais l'illusion plus loin.

Quoique parmi les tableaux italiens, cette galerie renferme des choses fort médiocres et même plus d'une copie qui saute aux yeux, elle ne laisse pas néanmoins de posséder aussi plusieurs morceaux d'un vrai mérite, entre lesquels se distingue surtout très-avantageusement une *Adoration des bergers*, tableau très-bon et très-capi-

tal du *Guide:* un *saint Jérome*, excellent ouvrage du même artiste, dont *Frédéric II* roi de Prusse a offert en vain la somme de 45,000 florins de convention; et une *jeune fille jouant du luth*, tableau très-piquant, qu'on attribue ici au *Caravage*, mais où je trouve en tout le *faire* de *Murillos*.

Cette collection offre à la vérité, parmi ses tableaux hollandais, un petit nombre d'assez bons ouvrages, entre autres quatre de *Berchem* qui, sans être de choix, ne laissent pas de plaire; quelques-uns de *Jean Weenix;* un de son père *Jean-Baptiste*, et un *bouquet* de *Jean Van Huysum*. Mais je me vois forcé à regret d'avouer, qu'en général elle est extrêmement pauvre en bons ouvrages de cette féconde et séduisante école, tandis qu'elle renferme un si grand nombre de tableaux médiocres et tout à fait insignifiants que, nonseulement ils occupent eux seuls une des salles tout entière, mais que, dans la plupart des autres salles, ils semblent étouffer, par leur multitude, ce qui s'y trouve de bon.

J'ai fait, dès l'année 1792, cette observation au prince *Aloïse* alors régnant, et j'ai employé toute ma rhétorique pour le convaincre combien il importait à sa jouissance, à son intérêt et à sa gloire, de bannir peu à peu, de sa galerie, tous les tableaux qui la dégradent par leur médiocrité ou par leur manque d'originalité, et de les remplacer par des morceaux dignes d'un seigneur si puissamment riche, en employant avec agrément et utilité, à une dépense si nécessaire et si honorable, ainsi qu'à l'encadrement convenable de ses tableaux, une parti de l'énorme superflu annuel, que lui laissaient ses immenses richesses. Mais tous mes efforts n'ont servi qu'à me convaincre que le prince *Jean-Adam*, en transmettant sa galerie à ses successeurs, ne leur avait pas transmis de même sa noble passion et son goût éclairé pour les productions de l'art.

Il est vrai néanmoins que, sans être amateur lui-même, le prince *Aloïse* n'a pas laissé, d'après l'impulsion d'autrui, d'épurer un peu la galerie et de l'améliorer un peu par des pièces tirées de ses châteaux, et par quelques achats qu'il faisait de loin en loin. Il avait même commencé, dans le voyage qu'il fit en Italie vers la fin de ses jours,

à annoncer quelques symptômes d'un goût naissant, auquel sa mort survenue trop tôt ne lui a plus permis de donner des suites. Il se serait assuré la reconnaissance de la postérité si, sans nuire en rien à ses autres plaisirs, il avait consacré, à sa galerie, une partie seulement des sommes qu'il prodiguait au luxe de ses grandes chasses.

J'espérais que son successeur, le prince *Jean* qui jouit d'une santé plus heureuse que feu son frère, attacherait plus de prix que lui à une possession qui a fait tant d'honneur à son illustre famille, et qui, plus que tout autre chose, rend le nom de *Lichtenstein*, célèbre en Europe. Mais malheureusement, j'ai appris, dans mon dernier voyage que je viens de faire à Vienne, que ce seigneur n'a pas seulement contre mandé les ouvrages de l'art dont feu le prince *Aloïse* avait chargé messieurs *Canova* à Rome et *Denis* à Naples, mais qu'il a aussi l'intention de faire transporter sa galerie, du superbe palais qu'elle occupe dans la ville même, au faubourg de la *Rossaue*, nonobstant le danger de l'humidité dont elle y est menacée.

Des commencements si peu flatteurs pour l'art, font craindre aux Viennois, que Son Altesse ne s'occupera guères de perfectionner le trésor qui lui a été transmis par ses ancêtres. Le directeur de cette galerie m'a néanmoins assuré que le prince a déclaré *vouloir à son tour laisser un monument des arts*, et qu'en conséquence, lorsqu'il se présente quelque part des tableaux à vendre, il reçoit l'ordre de les aller examiner. Ceci paraît de bon augure. Mais ce qui ne le paraît nullement, c'est que le directeur ajoute que, lorsqu'il veut rendre compte de ce qu'il a eu ordre d'aller voir, *il trouve Son Altesse peu disposée à l'entendre.*

CHAPITRE XVIII.

Utilité des collections particulières, et méthode pour les bien former.

S'IL est vrai que parmi les passions nombreuses qui assiègent l'humanité, il en est beaucoup qui ne s'emparent de l'homme que pour le jeter dans le malheur; il n'est pas moins vrai qu'il en est d'autres qui peuvent contribuer à son bonheur et augmenter sa félicité. Entre ces passions heureuses, aucune ne peut procurer à l'homme dont elle s'empare, une jouissance plus continue et plus durable, ni plus facile à communiquer sans frais aux autres que celle qu'il éprouvera pour les tableaux. Aucune même n'est moins exposée à trouver sa fin dans l'ennui désespérant. Aucune n'offre si évidemment, à celui qu'elle possède, l'avantage d'augmenter ses richesses en augmentant ses plaisirs. Pourvu seulement qu'elle soit dirigée par la prudence et la sagesse. Ceci pourra sembler un paradoxe; mais j'aurai soin d'en faire une vérité palpable en m'expliquant.

Aucune personne, pour peu qu'elle soit instruite, n'ignore com-

bien le goût pour les productions de la peinture devient de plus en plus dominant en Europe, et même dans quelques autres contrées. Tout le monde convient que les prix des bons tableaux augmentent d'année en année, et même de jour en jour. Les prix des ventes publiques, faites dans chaque pays, en sont autant de preuves. Ceux surtout de la Hollande et des Pays-Bas, dont *Gérard Hoet* a donné le collection en trois gros volumes, prouvent, date par date, que depuis 1684 jusqu'à ce jour, ces prix n'ont pas discontinué d'éprouver une augmentation progressive si rapide, que ce qui ne valait qu'une dizaine de florins en 1684, en vaut plusieurs centaines aujourd'hui.

Bien plus, je puis attester avoir vu vendre en 1800, pour 27 louis d'or, une petite *Vue des dunes,* peinte par *Daniel Schellinks* dans le style de *Wouwermans,* qui en 1765 c'est-à-dire 35 années avant, n'avait coûté que 11 florins dans la vente de *Neufville* à Amsterdam; vente trop fameuse pour laisser croire, qu'elle ait pu manquer de concours, ou que les bonnes choses ayent pu s'y donner au-dessous de la valeur réelle qu'elles avaient dans ce temps-là. Voilà donc un tableau qui a gagné 26 capitaux en 35 années. *De Geest,* dans son *Cabinet des statues,* cite un portrait de la manière strapassée de *Rembrandt,* dont de sa connaissance le prix était monté successivement, dans les ventes publiques, depuis la somme incroyablement modique de 6 sols d'Hollande, jusqu'à plusieurs centaines de florins, et cela dans un assez petit nombre d'années. Enfin, la fameuse *Nuit* du *Corrège,* qui est maintenant à Dresde, n'a été payée que 40 ducats à ce grand artiste, et son *saint Jérôme,* qui est au *Musée* à Paris, ne lui a valu que 47 ducats; tandis que les sommes énormes, payées depuis lors pour l'un et offertes en vain pour l'autre de ses tableaux, causent aujourd'hui avec raison l'étonnement de l'Europe entière.

Il est vrai, néanmoins, que cette augmentation toujours progressive et toujours constante dans les prix des tableaux, n'a subsisté qu'en faveur des seuls ouvrages, dont la bonté et le mérite étaient réels et fondés sur les règles de l'art et sur la vraie conformité avec la nature; tandis que ceux, dont la beauté n'était que fausse ou fac-

tice, dont le mérite ne consistait que dans une mode aveugle, et dont la réputation usurpée ne reposait que sur le caprice ou la crédulité des ignorants et sur les manèges des marchands, n'ont pu soutenir l'épreuve infaillible du temps, et ont subi la chûte, dont leur médiocrité les rendait dignes.

Ils semblent même, en tombant dans le mépris qu'ils méritaient, avoir encore haussé, par la comparaison impartiale, la valeur et le prix des tableaux vraiment bons. Car, si les papiers publics et les catalogues des ventes n'en faisaient foi, l'on aurait peine à croire les sommes considérables, pour lesquelles se vendent depuis quelques années, soit à l'amiable soit publiquement, ceux de la première classe, non-seulement en Angleterre, où il n'est pas rare de voir payer plusieurs milliers de guinées un bon morceau, mais également en Russie, en France, en Italie, en Hollande, aux Pays-Bas et ailleurs.

Cette augmentation sans bornes, qui se maintient si constamment depuis près de 130 années, n'a rien de surprenant. Elle n'est due ni au hasard, ni à la mode, ni au caprice. La nature des choses mêmes lui sert de fondement, et ne peut manquer de la rendre toujours durable; à moins que des révolutions majeures soit physiques soit politiques ou morales, ne parviennent à anéantir de fond en comble la prospérité des peuples en détruisant l'ordre social ou physique, qui existe depuis un si grand nombre de siècles! voici pourquoi :

Couvrir un corps opaque et uni d'un peu de couleur sans relief, et, par ce moyen si simple, y faire voir tous les objets qu'on veut, ainsi que tout ce qui les environne, dans les éloignements qu'exigent leurs distances respectives, avec la même vérité et la même illusion qu'on les voit dans un miroir fidèle, annonce un art si magique, étonne si fort l'esprit humain, fait une impression si agréable, produit un attrait si séduisant, qu'il devient absolument impossible que le nombre de ceux qui aiment les tableaux puisse jamais diminuer ; et que le seul manque de moyens suffisants peut faire comprendre pourquoi le nombre des amateurs ne se multiplie pas à l'infini, comme se multiplie le nombre des spectateurs chaque fois qu'il arrive une exposition publique et gratuite des productions de ce bel

art, qui doit avoir inspiré plus de passions, à mesure que les lumières se sont plus étendues depuis la renaisssance des lettres, et qui ne peut manquer d'en faire naître tous les jours davantage, en proportion que le temps répandra de proche en proche plus d'instruction parmi les hommes.

Tandis que, de leur côté, ces causes *morales* augmentent sans cesse le nombre des amateurs ; tandis que l'exemple, la mode et le ton régnant, ces tyrans de l'espèce humaine, appuyent chaque jour davantage, par leur influence puissante, les attraits séducteurs de l'art et concourent à en faire renchérir les productions par plus de concurrence : d'un autre côté, des causes *physiques* inévitables augmentent constamment la cherté des tableaux, en ne cessant d'en diminuer le nombre, et par conséquent d'en hausser la valeur; dans le temps même qu'elles font baisser la valeur idéale de ce qui sert à les acquérir, le numéraire, qu'elles avilissent de plus en plus, en ne cessant d'en augmenter la masse.

Si ces vérités n'étaient pas trop évidentes pour avoir besoin de preuves, je ferai observer qu'il n'est que trop généralement connu que, depuis la découverte des deux Indes surtout de l'Amérique espagnole, la valeur du numéraire, ce signe représentatif du prix de toutes les choses, est tombée si rapidement d'année en année par l'entassement successif des métaux précieux en Europe, que l'argent pur n'y représente pas encore aujourd'hui ce qu'un même poids de cuivre y représentait avant ladite époque.

Je ferai observer de même que la main destructive de l'ignorance, les accidents sans nombre et le temps même qui ronge tout, font périr tous les jours tant d'anciens bons tableaux, que la quantité en diminue peu à peu d'une manière vraiment effrayante pour tout amateur de l'art. Tout homme qui s'occupe un peu de ce qui se passe en Europe, doit se rappeler avec douleur combien de chefs-d'œuvres les flammes ont dévoré dans les palais, les églises et les galeries, combien la mer en a englouti dans leur passage vers l'Angleterre, vers la Russie et autres pays. Les feuilles publiques rendent compte de ces grands événements si désastreux pour l'art.

Mais quel est l'homme qui puisse calculer, même approximativement, le nombre des bons ouvrages qui périssent sans cesse un à un, sans qu'on en fasse du bruit, par les causes si multipliées dont j'ai fait mention en différents endroits de cet ouvrage ? En un mot, il en est péri, à ma connaissance, une quantité si considérable depuis une quarantaine d'années seulement, qu'à peine je puis en croire mes propres yeux, lorsqu'ils me font remarquer avec plaisir le grand nombre de ceux que le sort a épargnés encore.

Ce qui augmente avec raison les regrets qu'inspire aux amateurs le dépérissement journalier de tant de productions intéressantes des maîtres anciens qui ont fait l'honneur des deux siècles brillants de la peinture, c'est que tous les efforts des peintres modernes, si nombreux, paraissent n'aboutir en général qu'à faire sentir plus douloureusement la perte irréparable des tableaux anciens ; depuis que tous, à l'exception d'un très-petit nombre, ne montrent que de l'indifférence pour le coloris, surtout pour la perspective aérienne et le clair-obscur qui en sont l'âme, pour s'attacher tout entiers au dessin, d'après l'opinion erronée qu'eux ou leurs maîtres ont adoptée à Rome.

Si tant de causes concourent à diminuer en réalité le nombre des bons tableaux, et contribuent ainsi à les rendre chaque jour plus chers et plus difficiles à acquérir, il est d'autres causes encore qui, sans les détruire, n'en diminuent pas moins virtuellement le nombre et en rendent l'acquisition plus difficile, en les enlevant pour toujours hors de la circulation qui seule pouvait donner à l'amateur l'espoir de les obtenir un jour, soit par des ventes publiques au prix courant, soit par des ventes à l'amiable, tantôt pour un peu plus d'argent, souvent pour beaucoup moins que les prix ordinaires.

Personne n'ignore combien les galeries, les églises et autres établissements publics renferment de chefs-d'œuvres de l'art, dont l'espoir de les posséder semble interdit à jamais à tout particulier. Les sommes énormes offertes inutilement pour des tableaux de cette espèce, dont le *saint Jérôme*, du *Corrége*, à Parme ; le *Charlatan* de *Gérard Dou*, à Dusseldorff, et plusieurs tableaux

capitaux de *Rubens* dans des églises, sont de ma connaissance, prouvent suffisamment que l'amateur doit résister avec soin à la tentation dangereuse de faire de pareilles acquisitions, s'il veut éviter le chagrin que cause souvent, en ces cas-là, un manque de réussite.

Ce ne sont pas les endroits publics seulement qui mettent hors de toute circulation tant de tableaux précieux. Les *fideï-commis* mobiliaires, que l'usage a introduits en Italie pour les belles productions de l'art, et les collections nombreuses que renferment en Angleterre les maisons de campagne de tant de familles puissantes, où le possesseur ne les rassemble que pour les transmettre de main en main à ses descendants les plus reculés, enlèvent à l'espoir des amateurs une quantité presqu'incroyable d'ouvrages choisis, dont le temps ne fait qu'accroître le nombre.

Bien plus, tout tableau qui est une fois fixé en Espagne, est perdu pour le reste de l'Europe. Car les lois du pays en défendent sévèrement la sortie. La Russie même et les deux Indes en attirent depuis quelques années une immense quantité, à force d'argent; tandis que leur grand éloignement laisse peu d'espoir pour leur retour.

Voilà donc une série assez nombreuse de causes toutes permanentes, qui doivent accroître sans cesse le prix et la rareté des bonnes productions de l'art. Elles offrent la réponse la plus pertinente à ceux qui demandent ce que sont devenus ces tableaux nombreux, si excellents, qui ornaient encore, il n'y a guères plus de vingt-cinq ans, tant de collections choisies et tant de maisons particulières aux Pays-Bas, de même qu'en Hollande, où il n'était rien moins que rare autrefois de rencontrer jusques dans les moindres villages, des tableaux dignes d'augmenter le lustre des collections souveraines! Tout est disparu aujourd'hui. Les Hollandais ainsi que les Flamands, ont troqué contre un peu d'argent, une jouissance si douce, qui faisait tant d'honneur à leur patrie et qui devait attester aux siècles à venir le talent inimitable et le rare génie des anciens artistes de ces pays.

De tout ceci résulte, que ceux, qui possèdent encore des tableaux

en ce moment, doivent se compter heureux; et même d'autant plus, qu'ils les ont possédés depuis une époque plus reculée. Il s'en suit aussi, qu'ils deviendront d'autant plus fortunés, qu'ils pourront tarder plus longtemps à s'en défaire. Car le prix de leurs achats doit avoir été moindre, en raison qu'il aura été fait plus anciennement; et celui de la vente ne peut qu'augmenter à mesure qu'ils en reculeront le moment.

Après avoir démontré jusqu'à l'évidence que je n'ai pas avancé un paradoxe, mais bien une vérité toute claire, en disant au commencement de ce chapitre, que *la passion pour les tableaux offre à celui qu'elle possède l'avantage de pouvoir augmenter ses richesses en augmentant ses plaisirs;* il me reste à démontrer, comment il doit s'y prendre pour obtenir ce but et pour prévenir tout ennui et tout regret possibles, en dirigeant cette passion heureuse par *la prudence* et *la sagesse*.

Dans plusieurs chapitres de cet ouvrage, surtout dans le premier, on pourra se convaincre de deux vérités bien importantes qui deviennnent la base fondamentale, en cette matière, pour procéder avec *sagesse* dans l'acquisition des ouvrages de l'art. L'une est qu'il faut éviter avec soin l'achat de tout tableau mauvais ou médiocre, et ne faire de la dépense que pour acquérir des ouvrages d'un mérite réel et intrinsèque. L'autre vérité, qui n'est qu'une suite nécessaire de celle-là, est que pour acheter un tableau, il faut examiner *ce qu'il est,* et non pas *d'où il vient*. C'est-à-dire, qu'il ne faut jamais se laisser éblouir par les grands noms des maîtres, et encore moins par les contes et les histoires sans nombre, par lesquels un possesseur cherche souvent à donner de l'importance à son tableau: mais que, tenant les oreilles bien bouchées et les yeux bien ouverts, il faut ne juger l'ouvrage que par les qualités qu'on y découvre, suivant les principes établis sur ce point dans le deuxième chapitre. Rien n'empêche, néanmoins, qu'après avoir décidé l'acquisition d'un tableau, pour son seul mérite intrinsèque, on ne s'informe ensuite du nom de l'artiste, si l'on y trouve de l'intérêt ou un autre motif quelconque.

La prudence, qui complète toujours la *sagesse* et qui même la

remplace souvent, exige surtout de celui qui achète, que, en attendant que par l'étude et l'observation il se soit mis en état de décider par lui-même, il ne s'adresse qu'à des gens, qui ont une réputation à ménager ou qui, par état, sont au-dessus de tout soupçon de bassesse. Si ses yeux sont d'accord avec ce que de telles gens lui disent, alors il pourra croire que *la prudence* approuve son acquisition, pour peu qu'il soit en garde contre les prix trop exorbibants : connaissance, si facile à acquérir par un peu d'habitude et en consultant les prix des ventes les plus fameuses parmi les plus rapprochées du temps actuel, mais surtout le chapitre XIV de cet ouvrage, qui est uniquement destiné à cet objet.

Tout amateur qui suivra ces conseils, surtout celui qui saura faire l'usage qui convient des connaissances que lui présente cet ouvrage, pourra jouir, par ses achats, du bonheur si désirable d'augmenter ses plaisirs en même temps que ses richesses ; et il n'éprouvera jamais l'ennui que les choses mauvaises ou médiocres traînent toujours à leur suite, mais contre lequel tout bon tableau est l'antidote le plus infaillible.

Pénétré depuis longtemps des avantages nombreux, solides et agréables, qu'assure à celui qui en a les moyens, une collection de tableaux faite d'après les bons principes, je n'ai cessé d'admirer l'aveuglement malheureux de ceux, dont la fortune excède notablement la demande de tous leurs besoins tant factices que réels, et qui, accablés de leurs richesses, courrent sans cesse après le plaisir, et ne rencontrent que l'ennui ; tandis que, nouveaux *Tantales*, ils ne peuvent jouir de l'abondance que semble leur promettre un superflu dont ils ne savent tirer parti ; et cela uniquement parce qu'ils ignorent la ressource utile et séduisante que leur offrent les tableaux, tant pour se défaire avec grand fruit de ce superflu qui les embarrasse, que pour adoucir leurs chagrins domestiques et pour remédier au tourment insupportable du dégôut et de l'ennui qu'amène toujours la satiété et qui empoisonnent tant de moments de leur existence trop insipide.

De quoi serviront, me suis-je dit, tous ces grands biens à un tel homme ? S'il ne peut pour cela ni boire ni manger plus qu'il ne con-

vient, sans qu'il en souffre. S'il ne peut jouir d'aucune façon au-de là de ses forces physiques sans se rendre malade. S'il ne peut se permettre aucun excès criant, ni faire aucune de ces dépenses qu'on titre de folles sans encourir le désagrément de la censure publique. Si tous ses plaisirs honnêtes, toutes ses convenances, tous ses besoins tant factices que réels amplement satisfaits même avec profusion, il lui reste encore un grand superflu dont il ne saura que faire sinon probablement d'en acquérir de nouveaux fonds, sources de nouveaux revenus qui, pas plus que les précédents ne pourront le rendre heureux. Je n'ai pu m'empêcher de conclure que, s'il veut être sage, il saura rendre son superflu vraiment utile à son bonheur en l'employant, avec *sagesse* et *prudence,* à acquérir des collections de livres, d'objets d'histoire naturelle et des productions de l'art, qui feront honneur à son bon goût, qui l'amuseront sans cesse, qui ne pourront jamais le fatiguer, et dont, surtout celle des tableaux, loin d'absorber une partie de ses richesses, ne peut que les accroître d'année en année, comme je l'ai prouvé amplement plus haut.

C'est ainsi, ai-je ajouté, qu'il doublera son existence, en doublant ses plaisirs par une jouissance toujours nouvelle. Car la vue d'un bon tableau ne fatigue jamais. C'est ainsi qu'il pourra procurer sans dépense, de l'agrément à ses amis, aux amateurs et aux curieux dont la conversation instructive sera à son tour un nouveau bonheur pour lui. C'est ainsi encore, qu'il pourra rendre un service essentiel aux artistes, en leur offrant l'occasion de s'instruire sans qu'il lui en coûte. C'est ainsi enfin, qu'il assurera à sa vieillesse l'unique jouissance qui puisse la rendre heureuse. Car une observation longue et constante, m'a convaincu que celui que l'âge a rendu insensible à toute autre espèce de plaisir, semble renaître par la satisfaction toujours plus vive, qu'il éprouve au milieu de ses tableaux.

Je ne puis terminer ce chapitre, sans jeter un coup-d'œil rapide sur une singularité fort étrange qui caractérise le goût dépravé de certains individus dans l'espèce humaine, que l'*Ecriture sainte* semble avoir eus en vue, lorsqu'elle a dit: *sicut equus et mulus quibus non est intellectus,* et auxquels, par conséquent, le con-

tenu de ce chapitre ne peut manquer de devenir tout-à-fait inutile. J'entends désigner par là cette espèce de frondeurs ignorants, que *François Junius* appelle, à si juste titre, *des bavards grossiers, chagrins* et *ambitieux,* livre I, chap. V, § 9 de sa *Pictura veterum;* ouvrage d'une érudition immense, comblé d'éloges par *Rubens, Van Dyck* et autres très-grands artistes ; réimprimé in-folio en 1694 à Rotterdam.

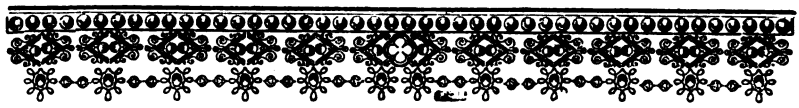
C'est un axiôme si simple et si évident, *que tout ce qui flatte un de nos cinq sens nous donne une jouissance agréable,* que personne n'oserait le révoquer en doute, tant qu'il ne s'agit que de la *théorie.* Cela n'empêche pas néanmoins certaines gens qui n'ont qu'un goût dépravé et matériel, de s'en écarter, sans rougir, lorsqu'il est question de le mettre en pratique à l'égard des tableaux et de tous les autres objets rares et précieuxque nous donnent l'art ou la nature, dont ces gens affectent de mépriser dans autrui une jouissance qu'ils sont incapables d'éprouver eux-mêmes : voici pourquoi.

Tout homme, qui saura s'approfondir lui-même, trouvera comme moi que, parmi nos sens, il en est trois, le *goût,* l'*odorat* et le *toucher,* qui sont en rapport plus direct avec le corps ; leur destination principale étant de le conserver, de le multiplier et de lui procurer des jouissances momentanées et matérielles, dont la grossiéreté amène bientôt l'ennui, le dégoût et la fatigue. Tandis que nos autres sens, la *vue* et l'*ouie*, sont les deux organes par excellence de l'ame, qu'ils agrandissent et ennoblissent en l'instruisant, et qu'ils rendent heureuse et plus aimable en l'amusant par des jouissances pures et constantes, qui ne la fatiguent jamais, et qui lui offrent un remède toujours assuré contre l'ennui, le dégoût et la satiété.

C'est l'emploi raisonnable de ces deux sens, qui nous élève à un si haut degré au-dessus de la brute. Ce sont eux, qui nous font aimer les sciences et les arts agréables. Ce sont eux enfin qui nous apprennent à connaître le bonheur paisible et permanent que nous offre la possession des produits merveilleux de l'art, ainsi que celle des productions de la nature toujours admirable. Heureux donc, à juste titre, celui qui sait se laisser conduire par deux guides si salutaires !

Mais très-malheureux, au contraire, pour plus d'une raison, celui qui, méconnaissant les avantages presque surnaturels qu'il pourrait tirer de ces deux guides et subjugé tout entier par les trois sens corporels, se moque, dans sa crasse ignorance, du goût éclairé qui dirige les autres ; et se permet, dans sa folle brutalité, de nommer *amusements frivoles* les jouissances des hommes sages et de ces ames vraiment électriques, dont la sienne toute pétrie de boue, le rend incapable de sentir la réalité et d'apprécier la valeur. Tel que les hommes sauvages ou que ces animaux auxquels l'*Ecriture sainte* le compare, il se bornera comme eux, à passer sa triste et monotone vie dans les seules jouissances matérielles, et, comme eux il ne saura tuer ce temps, qui lui est toujours à charge, qu'à boire, manger, flairer et courir après ses semblables, ou à suivre machinalement les passions les plus turbulentes.

Pénétré de ces vérités, l'abbé *Laugier*, dans sa *manière de bien juger des ouvrages de peinture*, s'écrie avec enthousiasme : « Que » l'on est à plaindre, quand on n'éprouve pas (pour les productions » de l'art) cet amour enchanteur ! De combien de voluptés inno- » centes n'est-on pas privé. Quel vide ne laisse pas dans le cœur » cette triste indifférence, qui lui dérobe l'espèce la plus délicate » et la partie la plus nombreuse de ses plaisirs. Heureux amateurs ! » Que votre vie est fortunée ! A la joie de mille goûts satisfaits, » vous joignez incessamment l'attente de mille autres goûts à satis- » faire. »



CHAPITRE XIX.

Coup-d'œil général sur ma propre collection et sur le plan et la méthode que j'ai suivis en la formant.

Pour faire une bonne analyse et une description bien méthodique de mes tableaux, tout autre que moi n'aurait qu'à vaincre les seules difficultés qui font le sujet du sixième chapitre. Mais, en me chargeant moi-même de cette besogne, je ne puis éviter la difficulté beaucoup plus désagréable de faire l'éloge de ce qui m'appartient. Situation fort embarrassante, à laquelle ma qualité d'auteur ne me permet pas de me soustraire, à moins que je veuille renoncer à être véridique.

Je sens très-bien néanmoins que louer individuellement les parties qui sont louables dans chaque tableau en son particulier, n'est qu'un devoir de l'écrivain, un moyen indispensable pour faire connaître les qualités du morceau qu'on décrit et un juste tribut payé aux talents de l'artiste. Mais puis-je me cacher que faire l'éloge d'une collection dans son ensemble, c'est devenir en quelque sorte le panégyriste du bon goût de celui qui l'a formée. Quel moyen toutefois d'éviter un tel reproche, s'il était possible qu'il pût tomber

sur moi nonobstant la nécessité où me met la nature de mon ouvrage de rendre, à mes lecteurs, un compte exact et vrai du genre et du choix de mes tableaux.

Tandis que l'instruction du jeune amateur est le but principal de de mon travail, pourrait-on exiger, qu'au lieu de lui offrir un modèle d'une collection bien faite, et de lui dire pourquoi elle mérite ce titre, je me laisse entraîner, par une ostentation de délicatesse aussi déplacée qu'inutile, au point de le priver, par un silence nuisible, du fruit qu'il peut espérer en suivant mon exemple.

J'ai trop de confiance dans l'équité du public pour craindre qu'on puisse trouver un sujet de critique dans une conduite qui ne dépend pas de mon choix, que la nature des choses me prescrit impérieusement, et à laquelle surtout on est en droit de s'attendre, après la véracité et la franchise dont je n'ai cessé de donner des preuves si manifestes, dans tout le cours de cet ouvrage.

Je crois donc ne pouvoir mieux faire, que d'en agir dans cette partie comme je l'ai fait dans toutes les autres; c'est-à-dire, d'y communiquer à mes lecteurs tout ce que je sais moi-même, soit sur l'origine et le choix de ma collection, soit sur les moyens qui l'ont conduite au point où elle est aujourd'hui. Aussi, ne mettant quelque réserve que dans les éloges que je ne puis me dispenser de faire du choix dans l'ensemble de mes tableaux, je serai très-franc et très-ouvert dans tout le reste ; heureux, si ce que j'ai fait pour moi-même peut devenir de quelqu'utilité aux autres.

Je ferai même, sans aucune difficulté, l'aveu pour l'avenir que, quel que puisse être le mérite actuel de ma collection, je ne renoncerai jamais, tant que je vivrai, à la passion que j'éprouve de la perfectionner toujours, chaque fois que j'en aurai les moyens et les occasions; ne pouvant jamais me résoudre à employer le produit d'un tableau dont je me défais, à autre chose qu'à son propre remplacement par une acquisition presque toujours plus considérable. Outre mon goût dominant pour les merveilles de l'art, un autre motif encore m'engage à cette conduite; car je suis charmé, de pouvoir ainsi tirer parti de la connaissance que j'ai acquise pendant

mes longs voyages, du petit nombre d'endroits ignorés, où il reste encore quelques bons tableaux à vendre. Connaissance, qui me donne des avantages et une facilité, que je regarde comme un des fruits principaux de mes nombreuses recherches.

Les jeunes amateurs ont déjà trouvé dans le premier chapitre, un miroir fidele qui leur retrace au vif la conduite ruineuse et peu prudente qu'ils tiennent en général dans leurs acquisitions, comme moi-même je l'ai tenue en commençant mes achats il y a quarante ans à-peu-près. J'ajouterai ici que c'est une chose aussi naturelle qu'elle est glorieuse pour les artistes vraiment habiles, de voir constamment tous ceux qui sont assez heureux pour apporter en naissant le goût pour les productions de l'art, commencer toujours par en acquérir de médiocres, ou même de mauvaises, dont ils ne manquent jamais de se dégoûter tôt ou tard, pour élever leurs désirs vers des choses de plus en plus parfaites, dans la même proportion que s'accroît chez eux la masse des connaissances.

Non seulement tous les amateurs des tableaux confirment cette vérité, par la route qu'ils suivent constamment et par les efforts et les dépenses qu'ils ne cessent de multiplier, avec plus ou moins de succès selon les degrès différents de leurs connaissances, pour parvenir du mauvais au médiocre et du médiocre au bon ; mais plusieurs aussi, parmi les possesseurs des plus belles collections d'estampes ou de dessins en Hollande, me l'ont confirmée de même, en me faisant l'aveu sincère que, poussés dans leur jeunesse par leur goût inné vers la possession des ouvrages de l'art, et leurs moyens ne suffisant pas encore pour acheter des tableaux, ils avaient commencés, les uns par des estampes, les autres par des dessins, dont peu à peu leur collection s'était accrue au point, d'avoir absorbé à la la longue une somme assez considérable d'argent pour les mettre maintenant dans l'impossibilité d'en consacrer une nouvelle à l'acquisition des tableaux, auxquels ils étaient fort fâchés de n'avoir pas employé la première.

Un aveu approchant m'a été fait par un prince royal qui a dépensé des millions pour parvenir enfin, à force de soin et d'embarras, à posséder la plus grande collection particulière qui soit

connue d'estampes et de dessins, dont il ne peut jamais se procurer la vue qu'en se donnant chaque fois beaucoup de peines et sacrifiant beaucoup de temps pour remuer et feuilleter les énormes portefeuilles qui dérobent son trésor à l'œil des curieux, et dont le nombre total monte à près de 900, renfermant au-delà de 80,000 estampes, et entre 14 et 15,000 dessins; avec si peu d'apparence d'être parvenu à une collection à peu près complète qu'il trouve encore à y employer tous les ans une somme très-considérable.

Moi-même, aussi bien que les autres, j'ai payé mon tribut à l'ignorance, et je ne suis parvenu qu'au moyen des sacrifices les plus nombreux, à bannir de ma collection tout tableau mauvais ou médiocre, et à acquérir les connaissances et l'expérience nécessaires pour l'épurer et la perfectionner tous les jours davantage, en saisissant chaque occasion que j'ai pu rencontrer pour l'enrichir de plus en plus par les ouvrages les plus précieux et les plus distingués qu'on puisse espérer de trouver réunis dans une collection particulière !

En me débarrassant par douzaines et même par centaines à la fois, avec les pertes les plus douloureuses, de ces productions méprisables de l'art, dont l'existence fait la honte de ceux qui les ont peintes, comme leur acquisition faisait la mienne, je me suis pleinement convaincu de la vérité de ce que j'ai dit plus haut, savoir que la conduite que tiennent en général ceux qui forment des collections de tableaux, quelque singulière qu'elle soit, n'est pas moins fort naturelle pour cela, tandis qu'en même temps elle devient fort glorieuse pour les artistes vraiment habiles. Car dans les commencements, l'amateur est entraîné par un désir irrésistible vers la possession des ouvrages de l'art, dont il éprouve en gros l'attrait puissant, sans en pouvoir débrouiller encore les différents degrés de mérite. Il est donc très-naturel que, en attendant que le discernement lui vienne, il préfère les moyens les moins dispendieux pour satisfaire la passion qui le domine, et que par conséquent il s'attache dans ses acquisitions au *bon marché* qu'il connaît, plutôt qu'au *mérite* qu'il ne connaît pas encore.

Mais, d'un autre côté, le changement que ne manquera pas de faire tôt ou tard à sa conduite le même amateur, deviendra toujours

l'éloge et la gloire de tous les peintres vraiment habiles, dont les ouvrage feront, par leur vérité magique, une impression si irrésistible sur lui et lui dessilleront tellement les yeux, qu'il finira par détester ses premières acquisitions, et qu'il ne cessera de regretter la dépense qu'il y aura faite, jusqu'à ce que des acquisitions nouvelles, plus sages et plus heureuses, lui fassent oublier, par le plaisir qu'elles lui feront éprouver, le regret que lui auront causé les autres.

Ce sont ces raisons si décisives qui font la base de la règle fondamentale que j'ai proposée, dans le 18e chapitre, à tous ceux qui veulent former avec sagesse et prudence, une collection de tableaux dont ils aient toujours à se louer et jamais à se repentir. La substance de cette règle se réduit à ce peu de mots : *ne faites de la dépense que pour des tableaux qui soient vraiment bons, non par le nom qu'ils portent, mais par leur mérite intrinsèque :* mérite dont les principes établis dans mon 2e chapitre apprennent à juger la réalité.

Ne perdant jamais de vue cette règle que j'ai toujours considérée comme la base unique de toute collection bien faite, depuis que j'ai été assez heureux pour en connaître l'importance, je n'ai cessé de renouveler mes tableaux pendant une longue suite d'années, donnant toujours à mérite égal la préférence à ceux qui réunissaient l'harmonie la plus parfaite à l'effet le plus agréable et le plus attirant ; jusqu'à ce que je sois parvenu enfin à rassembler ma collection actuelle ; dont je ne pourrais, sans affectation, vouloir cacher l'heureux choix ; tandis que la connaissance que j'ai acquise, de toutes les collections particulières des pays où j'ai voyagé pendant un si grand nombre d'années, m'oblige à ne pas méconnaître la mienne au point d'en nier la supériorité pour le nombre des pièces, toutes bonnes et choisies, qui la composent, sans qu'on puisse dire, qu'aucune d'entre elles s'y trouve déplacée, ou que, mauvaise ou médiocre dans son genre, elle nuise à l'harmonie et à l'effet enchanteur qui résultent de leur ensemble, quelque extraordinaire que soit le mérite d'une grande partie d'entre elles.

Cette circonstance donne un si grand avantage à une collection, que je ne puis assez admirer d'en avoir rencontré si peu d'exemples

dans le grand nombre de celles que j'ai vues jusqu'ici. Elle prouve par le fait, la vérité et la grande utilité de la règle fondamentale, dont j'ai parlé ci-dessus ; de laquelle aucun amateur ne s'écartera, dans l'acquisition des ouvrages de l'art, pour peu qu'il connaisse ses intérêts. Car, il en est à peu près de l'effet du *tout-ensemble* d'un cabinet, comme de celui de chaque tableau isolé ; qui ne plaira jamais, quelqu'excellentes que puissent en être la plupart des parties considérées chacune à part, dès qu'il n'y a point d'accord entre elles.

Qu'on ne s'imagine pas néanmoins pour cela, que toutes les pièces qui entrent dans une collection doivent être également capitales, ou peintes dans un même style, pour que le tout se distingue par un accord parfait. Non, de même que le bon effet de chaque tableau ne dépend nullement de la monotonie et de l'égalité de ses parties, mais de leur opposition bien entendue et de leur liaison bien ménagée ; ainsi le bon effet, d'un cabinet de pièces bien choisies, loin d'exiger qu'elles soient toutes d'une même force et d'une même valeur, encore moins qu'elles soient toutes d'un même style ou choisies dans un seul *genre*, demande au contraire cette variété délicieuse, sur laquelle l'œil aime à se promener en toutes choses, et cette inégalité judicieuse, dans les sujets, les styles, les effets, les grandeurs et la capitalité, qui fait valoir tous les tableaux d'un cabinet l'un au moyen de l'autre.

Rien ne serait plus insipide et plus ennuyant, à la longue, que l'uniformité monotone d'un parterre de fleurs toutes d'une même espèce et d'une même couleur. L'œil un peu délicat ne pourrait se plaire longtemps à la vue, souvent répétée, d'une chambre remplie d'estampes toutes noires. Bien plus, il ne tarderait pas à s'y déplaire entièrement, si, toutes encadrées de même et de grandeur uniforme, elles pouvaient être encore choisies dans un seul genre, gravées dans le même *style* et exécutées par le même artiste.

Ces exemples, et beaucoup d'autres que je pourrais citer, prouvent évidemment, qu'autant la nature nous fait haïr le désordre et la confusion, autant elle nous inspire de dégoût, pour toute monotonie, et d'amour, pour toute variété. Aussi, ne suffit-il pas, que les couleurs variées à l'infini, qu'offrent les tableaux tous bons et

mêmes magiques dans une collection de choix, ne permettent pas qu'on s'y ennuie. Non, Si l'on veut donner tout l'effet possible à une telle collection, quelque précieuse qu'elle puisse être d'ailleurs, il est tout-à-fait nécessaire de joindre, à la variété des couleurs, celle des sujets des maîtres, du ton, de l'effet, de la capitalité et surtout de la grandeur et forme, autant que peut le permettre l'arrangement flatteur si désirable, mais souvent si difficile à rencontrer, dans une collection.

Le résultat de cette observation, si importante pour tous ceux qui forment des cabinets est que, plus ils s'attacheront dans leurs acquisitions à la variété des maîtres et à celle de leurs productions dans des *genres* tout différents, pourvu qu'ils ne s'écartent jamais du mérite intrinsèque et réel, plus toutes choses d'ailleurs égales, ils augmenteront leur plaisir, par la diversité des jouissances, et l'effet du *tout-ensemble* de leur cabinet, par la magie puissante des oppositions et des liaisons heureuses.

On m'objectera peut être que je me suis écarté de mes principes en admettant dans ma collection un nombre trop grand de tableau de certains maîtres. Mais l'on doit considérer que le tout se trouvant distribué chez moi dans quatre places dont chacune produit l'effet d'un cabinet à part, il m'a été d'autant plus facile d'éviter la répétition et l'uniformité ; sur-tout ayant eu soin de choisir autant que j'ai pu, les tableaux d'un même maître dans des genres différents. D'ailleurs, j'avouerai tout uniment que la magie et le mérite extraordinaire que je trouve dans les ouvrages de quelques artistes m'arrache, sans que j'y pense, une sorte de prédilection en leur faveur ; à laquelle cependant j'ai soin d'imposer les bornes qu'il convient.

Une circonstance qui m'a prouvé que je ne les ai pas outre passées jusqu'ici c'est que, quoique les *Berchem*, les *Both*, les *Du Jardin*, les *Pynacker*, les *Roos*, les *Wowermans*, mais surtout les *Téniers* et les *Dietrici* ayant été autre fois plus nombreux dans ma collection qu'ils le sont en ce moment, aucun amateur ne s'est apperçu du nombre que pour les admirer tous en particulier et pour finir par se récrier sur le bonheur que j'avais d'en posséder tant. De ceci est résulté, qu'en sacrifiant, aux désirs bien prononcés de

mes amis et d'autres amateurs, par des trocs non onéreux, mes tableaux doubles dont l'absence se faisait peu sentir chez moi, j'ai pu me faciliter beaucoup de ressources pour amener ma collection à son degré actuel de choix et de perfection, auxquels mes seuls moyens n'auraient jamais suffi pour la conduire.

Bien plus, nonobstant ces trocs, nonobstant même les chefs-d'œuvres assez nombreux que la bienveillance des souverains m'a permis de tirer de leurs galeries pour en enrichir ma collection, jamais mes moyens seuls n'eussent pu suffire pour achever le reste, si j'eusse persisté toujours dans la ridicule prévention de ma jeunesse, qui m'a dominé si longtemps, et qui me faisait croire que je ne pouvais, sans certaine honte, me défaire pour de l'argent de ce j'avais acquis de même.

Heureusement, que les malheurs de la révolution, en me chassant de ma patrie, m'aient procuré le bonheur de devenir l'ami du *duc régnant de Brunswick-Wolfenbuttel*, ce souverain vraiment philosophe, le père de son peuple, l'amour de ses sujets, et le consolateur généreux d'une multitude de victimes expatriées, dont il a soulagé l'honorable misère par ses bienfaits et par ses soins prévenants pendant la persécution atroce du règne de la terreur. C'est ce prince qui, ne croyant rien au-dessous de lui dès qu'il s'agissait d'une bonne action, a daigné s'intéresser à moi au point de me faire sentir ma folie, en cette conduite, d'une manière qui caractérise bien son âme. C'est lui qui, voyant que j'avais la fermeté de refuser ses dons pécuniaires, que je sentais n'avoir pu mériter, daigna me forcer, pour ainsi dire, à vivre noblement à ses dépens, avec le prince héréditaire dans son château de Salzthalum, sous le prétexte honnête d'y examiner et juger les tableaux de sa riche galerie, afin de pouvoir lui en dire mon sentiment. C'est lui qui, à mon retour dans sa capitale, exigea de moi un *troc de cavalier* en tableaux comme un souvenir mutuel. C'est lui enfin qui, voyant ma disette réelle au milieu même de mes richesses en tableaux, daigna me conseiller d'en tirer parti, pour soulager ma position et celle de ma famille, en vendant au moins les choses les moins capitales, et qui, étonné de mes refus, sous l'excuse frivole d'une honte déplacée,

trouva l'ingénieux moyen, pour m'en guérir tout d'un coup, de m'offrir, de l'air le plus amical et le plus encourageant, mais très-sérieusement, *son propre lit à vendre,* avec la permission de publier le fait, par les papiers publics, après que j'aurais conclu le marché. Me prouvant, par un si rare exemple, que chacun peut, sans aucune honte, vendre ce qui lui appartient.

Je me fais d'autant plus un devoir de perpétuer la mémoire de ce trait carastéristique, qui entre mille autres prouve si bien sa grandeur d'âme et sa bienfaisance à la fois, que c'est soulager en partie mon cœur du poids de la plus juste reconnaissance, dont la bonté singulière et les bienfaits nombreux de ce prince l'ont chargé. Puisse-t-il jouir longtemps, pour la fécilité de ses sujets et pour l'honneur de l'humanité entière, du bonheur sans nuages, que je lui souhaite et dont il est digne à tant d'égards (1).

Une fois revenu de ma prévention puérile, j'ai si bien suivi les sages conseils de cet illustre souverain que, par la vente de mes doubles trop nombreux et de mes tableaux moins intéressants, je me suis mis à même de ne laisser échapper aucune occasion qui s'est présentée, pour améliorer ma collection, dans tout le cours de mes longs voyages, qui ont duré six ans sans interruption depuis mon départ de Brunswick. C'est dans ces courses que j'ai été assez heu-

---

(1) Quoiqu'un coup de feu, reçu à la tête dès les sept heures du matin dans la fameuse bataille de Jena, du 14 octobre, ait terminé, depuis, la carrière de ce prince qui y commandait les Prussiens en chef, j'ai cru ne devoir rien changer à cette partie de mon ouvrage, qui le concerne et que j'avais écrite au mois d'août précédent. Ce n'est pas que j'ignore les reproches qu'on lui a faits, comme général, dans les feuilles publiques, après sa mort, en lui imputant la perte de cette bataille si décisive, dont il n'a pu voir que le commencement. J'avoue, qu'il ne m'appartient pas d'apprécier ses talents militaires, dont néanmoins *Frédéric II* faisait le plus grand cas. Je ne me hasarderai pas non plus de décider entre lui et les ennemis nombreux qu'il s'est faits, comme chef d'armée, depuis l'époque où il est entré en Hollande et en France à la tête des Prussiens. Heureux peut-être, s'il n'eût jamais servi cette puissance !..... Mais l'amitié et la reconnaissance me font un devoir de publier ses grandes qualités, comme homme et comme souverain, que j'ai vues et connues, et que tous ses sujets attesteront comme moi quelque difficile qu'il soit de plaire à tout le monde en remplissant comme il faut les fonctions d'un souverain. Sa mort même m'en fait d'autant plus une obligation, que dans tout le cours de ma vie je ne me suis jamais écarté de la règle prescrite dans les vers suivants, que j'ai composés à l'imitation de l'*Arioste:*

Se cangia il stato, i finti amici il piede
Voltan, scorda l'adulator sua fede!
Ma quel, che di cuor ama, riman forte,
Ed ama il suo padron dopo la morte!

reux pour renouveller les trois cinquièmes au moins de mes anciens tableaux, qui, quoique bons, n'égalaient nullement ceux que j'ai acquis pour les remplacer, en Hollande, en Allemagne, en Italie et ailleurs, entre lesquels il en est plusieurs de si rares et de si précieux que, pour pouvoir les obtenir, il a fallu faire des sacrifices considérables, auquels mes moyens seuls n'auraient jamais suffi.

Ces acquisitions, pour la plupart, ainsi que toutes celles dont je suis redevable à la bienveillance des souverains, deviennent d'autant plus intéressantes pour les véritables amateurs de l'art, que ce sont pour la plus grande partie des ouvrages distingués qui, toujours fixés dans les lieux d'où je les ai tirés, n'avaient encore jamais paru dans la circulation. Circonstance si unique, qu'aucune collection particulière, quelque riche et choisi qu'elle puisse être, ne peut en offrir un exemple.

Un avantage non moins rare, qui distingue surtout ma collection, est, qu'elle offre aux amateurs, non-seulement la jouissance des deux tableaux les plus parfaits et les plus étonnants de *Rubens* et de *Van-Dyck* qui soient jamais sortis du pinceau de ces deux grands hommes, et qui sont généralement connus pour leurs chefs-d'œuvres les plus merveilleux; mais aussi celle d'un admirable portrait et de deux esquisses peints en entier par *Rubens* même; celle d'une suite précieuse d'ouvrages de chevalet choisis parmi ceux de *Teniers*, qui attestent le rare talent de ce *Protée* si célébre dans tous les genres à la fois; enfin celle des chefs-d'œuvres d'*Albert Durer, Adam Elzhaimer, Henri Van Balen, Pœlemburg, Gonzales, Gaspar Netscher*, le jeune *Van Mieris, Dietrici, Jean Weenix, Guillaume Van Aelst, Pierre Neefs* le père, *Van Delen, Van der Neer, Van der Poel, Camphuysen* et quelques autres très-bons artistes.

Par les chefs-d'œuvres de tant de maîtres, je n'entends pas leurs tableaux les plus grands, mais bien leurs ouvrages les plus parfaits à tous égards; et, dans ce sens, je ne crains pas qu'on m'accuse d'exagération. Aussi crois-je devoir prévenir mes lecteurs que tous les éloges que renferment mes descriptions de ces chefs-d'œuvre, doivent être pris rigoureusement à la lettre, et qu'on ne doit pas les

envisager comme des louanges d'usage et des compliments *banaux*. Il en est de même de tout ce que je dis d'avantageux de mes autres tableaux, auxquels je ne me permets d'appliquer aucune épithète ni d'attribuer aucune qualité, dans les descriptions que j'en fais, avant la plus mûre réflexion.

C'est ainsi que, quelqu'excellent que puisse être un tableau, je me garde bien de l'appeler *le chef-d'œuvre* du maître, chaque fois que parmi les autres ouvrages de celui-ci j'en connais d'un mérite égal. Tout ce que je crois pouvoir me permettre quelquefois, dans un tel cas, c'est de dire qu'il est un des chefs-d'œuvre de cet artiste. Je me sers même assez rarement de cette expression, comme on pourra s'en convaincre dans la description que je fais des ouvrages de choix, et même souvent très-capitaux, des maîtres les plus distingués, tels que *Jean Asselyn, le Bénédette, Berchem, Both, Breenberg*, les *Caraches, De Champaigne, Van der Does, Everdingen, Jean Van Eyck, le Guide, Hackert, De Helt, De Heus, Van der Heyden, Holbein, Van Huysum, Du Jardin, Jordaens, Lairesse, Lauri, Jacques Van Loo, De Keyser, Maratti, Metzu,* le vieux *François Van Mieris, Guillaume Van Mieris, de Moor,* les deux *Ostade, Potter, Pynacker, Rembrandt, Henri Roos, J. Ruisdaal, le Sassoferrato, Schalcken, Slingelant, Jean Steen, Teniers, le Tintoret, le Titien, le Trévisan, Van den Velde, Ary de Voys, Jean-Baptiste Weenix, Van der Werff, Wouwermans, Wynants,* et plusieurs autres très excellents peintres, qui font partie de mon catalogue, auquel je prie le lecteur de se rapporter pour ce qui les concerne, ne voulant pas entrer ici dans des répétitions inutiles à leur sujet, quelqu'honneur qu'ils fassent à ma collection par leur mérite et le nombre de leurs ouvrages.

Je ne puis néanmoins passer sous silence l'avantage, très propablement unique, dont jouit celle-ci de renfermer un ouvrage de peinture aussi merveilleux que rare dans le seul tableau à l'huile bien conservé du grand *Michel Ange Buonaroti*, dont l'existence me soit connue et qui, par la perfection étonnante du dessin et de l'anatomie, prouve évidemment la grande supériorité de cet homme

célèbre dans ces parties; tandis que, par la force du coloris et la vérité réellement magique des raccourcis, il égale les ouvrages italiens les plus vigoureux, lesquels il surpasse par le précieux fini de la touche et le travail inconcevablement naturel des ornements.

Le lecteur croira sans doute facilement que je n'ai pas mis pendant quarante années entières tant de soins à perfectionner ma collection pour y admettre des morceaux visiblement endommagés ou défigurés par des repeints. Aussi l'état de fraîcheur et de conservation, qui distingue en général si avantageusement les tableaux qui la composent, attire l'attention des vrais connaisseurs et ne contribue pas peu à l'effet séduisant de tous.

Quoique la beauté réelle et le mérite intrinsèque d'un tableau dépend aussi peu du cadre que la beauté naturelle d'un homme dépend de son habit; cela n'empêche pas qu'un mauvais cadre ne dépare un bon tableau comme un mauvais habit dépare un bel homme. Intimement convaincu de cette vérité, dont je ne puis assez recommander l'importance aux amateurs, j'ai eu soin que la richesse et la beauté de tous mes cadres correspondissent à la valeur et au choix sévère de mes tableaux. Aussi ai-je dépensé une somme assez considérable pour cet accessoire si nécessaire. Dépense, dont je me trouve plus que dédommagé ne fut-ce que par l'éclat imposant et par l'effet enchanteur qu'en reçoit l'ensemble de mes tableaux.

De tout temps attentif à écarter, avec le plus grand soin, de ma collection tout morceau, quel que fut son mérite d'ailleurs, pour peu que son originalité pût être mise en question, je n'en avais conservé qu'un seul, savoir le n° 8 de mon catalogue, dont quelques personnes révoquaient l'authenticité en doute pour la seule raison, que certaine estampe moderne donnait à connaître, qu'une composition à-peu-près pareille faisait partie d'une galerie souveraine. Mais, un tel argument ne pouvant me fermer les yeux sur les qualités admirables et le faire vraiment original de ce morceau précieux, j'ai eu la constance de l'aller confronter sur les lieux mêmes avec son concurrent où, de l'aveu de ceux qui dirigent ladite galerie, il a été

jugé, non-seulement être vraiment original, mais aussi avoir quelques avantages réels sur son concurrent. La seule conformité exacte, entre les deux, se réduisant à la touche; tandis que des différences réelles les distinguent dans tout le reste, même dans la forme et la composition.

Les attestations authentiques que je possède de ce fait, peuvent servir d'avertissement aux possesseurs de tableaux, pour être en garde contre ces prétendus connaisseurs qui en imposent par leur impudence hardie et par leur ton tranchant, et qui, au lieu de juger l'originalité d'un ouvrage par ses qualités visibles, décident, sans façon, sur l'autorité de quelque estampe, sur des *ouï dire,* sur des traditions ou sur des catalogues : toutes preuves également futiles; du peu de solidité desquelles les grandes collections fournissent mille exemples frappants, surtout en Italie, comme je l'ai déjà fait voir ci-devant.

Ce seul morceau excepté, dont l'attestation et l'estampe même, qui l'accompagnent, démontrent évidemment l'originalité, je puis assurer hardiment qu'aucun connaisseur, même le plus ordinaire, n'a formé le moindre doute sur celle d'un tableau quelconque de toute ma collection, et qu'aucun ne pourrait le faire sans manifester son ignorance ou sa mauvaise foi. Au reste, pour ne rien laisser à désirer sur ce point, je ne puis que renvoyer le lecteur au 5e chapitre, où il trouvera réunis tous les moyens pour distingue de l'original toute copie qu'il est donné à l'homme de pouvoir reconnaître.

Quant aux noms des maîtres, je pense que tout amateur raisonnable, pour peu qu'il soit instruit, s'apercevra facilement de la bonne foi, de l'impartialité et de la connaissance de cause avec lesquelles je les ai assignés, en observant toute l'exactitude et la certitude dont cette matière est susceptible.

L'exemple à jamais mémorable que cite *Vasari,* où, en sa présence *Jules le Romain* a prétendu reconnaître son propre pinceau dans celui d'*André del Sarto,* prouve, il est vrai, combien les plus grands connaisseurs eux-mêmes peuvent souvent être éloignés de parvenir à la certitude, absolument *physique,* de l'auteur d'un ou-

vrage, à moins d'avoir été présents lorsqu'il a été peint. Mais quel sera l'homme assez absurbe, pour former une prétention si ridicule et pour exiger, lui seul, un certitude *physique* touchant le maître d'un tableau, lorsque tous les autres sont d'accord, que des preuves morales bien établies, ou des preuves *physiques,* mais uniquement apparentes, sont les seules certitudes auxquelles l'homme puisse atteindre en ce cas, et que celles-ci seules sont toujours suffisantes ; les vrais connaisseurs n'ayant d'autre boussole pour nommer l'auteur d'un ouvrage, abstraction faite de sa signature originale, que *le faire* et *le style,* c'est-à-dire, la touche, l'empâtement, le coloris, le dessin et la composition.

Mais que de fois n'est-il pas arrivé que plusieurs très-bons maîtres se sont rencontrés dans l'une de ces parties, et souvent même dans plusieurs à la fois, surtout quand l'un était élève de l'autre. Taxera-t-on pour cela d'ignorance ou de mauvaise foi les vrais connaisseurs dont les opinions pourraient différer entre elles dans un tel cas. Non, il n'y a que la méchanceté la plus odieuse, la jalousie la plus vile, ou la stupidité la plus grossière qui pourraient devenir coupables d'une telle décision, si contraire à l'équité et à l'évidence.

Tout ce que l'on peut donc exiger, de celui qui assigne le maître d'un tableau, c'est que ce tableau, soit d'un *faire* vraiment *original* d'une main quelconque : que le *style,* la *composition,* le *dessin,* le *coloris,* l'*empâtement* et la *touche* en aient plus de rapport avec le maître désigné qu'avec aucun autre : que celui, qui entreprend de le nommer, ait toutes les connaissances qui sont requises pour cela, et qu'il juge de bonne foi, avec impartialité et sans caprice ni prévention.

Quoique quarante années d'expérience et d'habitude m'autorisent en quelque façon à me croire les connaissances nécessaires pour juger l'originalité d'un tableau sans crainte de me tromper, je ne puis que laisser au public le droit de m'apprécier sur ce seul point. Mais quant aux autres conditions requises, je suis tellement assuré de les avoir remplies avec fidélité et exactitude, dans le jugement que j'ai porté sur le nom du maître de chacun de mes tableaux, que je n'ai aucun démenti à craindre sur mes dénominations; à moins que ce ne

pût être de la part d'un de ces *cavillateurs* effrontés, qui sont les fléaux des jeunes amateurs et qui, au défaut de la vraie science, parviennent à se faire passer pour connaisseurs par le langage le plus décisive, et par le ton le plus tranchant, le plus brusque et le plus impertinent ; en un mot, qui ne trouvent pas de moyen plus court pour se donner quelqu'importance, que de nier *sans rime ni raison* ce que les autres croient. Bien persuadés, comme ils sont, qu'il est beaucoup plus facile *de nier* que *de prouver* une chose.

Quant aux personnes impartiales et aux connaisseurs réels, toujours plus modestes et plus réservés en proportion qu'ils ont acquis plus d'expérience, je suis très-convaincu que, si quelqu'un d'entre eux pouvait, contre mon attente, différer d'opinion avec moi sur un article de ma collection, ce ne pourrait jamais être sur l'originalité réelle du tableau ; mais que, dans ce cas, la différence de nos jugements ne pourrait porter que sur le nom du maître ; sur lequel néanmoins, dans ce cas même, s'il pouvait se présenter, une telle personne devrait toujours me rendre la justice de convenir que j'ai jugé de très-bonne foi et sur des motifs très-probables. Et voilà, comme dans cette partie ne peuvent manquer d'agir, de part et d'autre, ceux qui sont assez instruits pour bien connaître la valeur des moyens qu'ils ont pour porter leur jugement. Ce n'est que l'ignorance seule qui ne trouve rien de difficile, tant elle se croit infaillible, tant elle est prompte et hardie dans ses décisions, et entêtée dans ses opinions.

Dans tout le cours de cet ouvrage on a pu se convaincre que je n'estime chaque tableau que pour son mérite intrinsèque et nullement pour la réputation trop souvent capricieuse du maître, dont le nom ne peut selon moi donner aucun relief à ses ouvrages, mais doit au contraire en recevoir. Avec de pareils sentiments, pourrais-je de gaîté de cœur me démentir moi-même et tenir une conduite diamétralement opposée à mes principes, en empruntant le nom de quelque maître, dans le dessein de donner à un tableau que je saurais ne pas être de lui, un mérite et une considération que je regarde comme absolument chimériques ? Non ! Une telle contradiction avec moi-même répugne trop à mon caractère et à cette

franchise connue, dont je donne encore une preuve parlante dans mes descriptions, en y restituant à leurs vrais maîtres, quoique moins renommés, plusieurs tableaux des plus distingués, qui depuis longtemps avaient figuré, sans aucune réclamation, dans les plus belles collections, sous le nom d'autres maîtres plus fameux. Bien plus, lorsque je ne fais pas difficulté d'attribuer à *Gaspar Netscher* ma *Tricoteuse hollandaise*, si renommée dans le monde par la gravure de *Wille* comme un des meilleurs chefs-d'œuvre de *François Van Mieris le vieux*, et ma *Querelle des buveurs*, à *Isaac Van Ostade*, quoiqu'elle soit si généralement attribuée à son frère *Adrien*, d'après l'estampe de *Le Pelletier*; pourrait-il rester le moindre doute sur mon impartialité absolue et sur ma véracité ?

En un mot, j'ai tout lieu d'être persuadé que si quelque vrai connaisseur pouvait différer avec moi sur le nom du maître de quelque tableau, les preuves se réduiraient des deux côtés, à la différente manière de voir et de sentir les mêmes choses, et que j'aurais toujours l'espérance bien fondée de réunir le plus de suffrages en ma faveur dans un tel cas.

Heureusement, la plupart de mes tableaux sont à l'abri de la sottise et de la malveillance, par la signature des maîtres, seule règle qui puisse guider tous ces prétendus connaisseurs, qui trouvent plus facile de déchiffrer quelques lettres que de charger leur mémoire de tant de styles et tant de touches qui caractérisent tous les maîtres en leur particulier. Plus heureusement encore, une bonne partie de mes tableaux est connue pour ce qu'elle vaut par l'Europe entière, pour avoir fait si longtemps honneur à des galeries publiques et souveraines. Tandis que l'aveu unanime des connaisseurs et des amateurs a confirmé le mérite de tous les autres depuis qu'ils sont dans ma possession. Aussi crois-je pouvoir répéter sans vanité ce que j'ai entendu dire si souvent par d'autres de ma collection, savoir qu'elle est devenue par son choix épuré, une véritable pierre de touche où l'amateur peut essayer, sans risque de se méprendre, l'originalité et le mérite des tableaux qu'il possède et sur lesquels il a des doutes.

A cette occasion, je ne puis m'empêcher de faire observer en en passant que, quand je considère la méthode si commune aujourd'hui chez la plupart des faiseurs de catalogues pour les tableaux, de prodiguer également les éloges à ceux qui les méritent et à ceux qui en sont indignes, ce n'est pas sans quelque répugnance que je remplis la tâche d'historien fidèle de mes propres tableaux, que m'impose le devoir d'auteur de cet ouvrage. Déjà il m'est assez pénible d'être obligé de louer ce qui m'appartient, crainte d'être accusé d'exagération par les calomnies de la malveillance et par les clameurs aveugles de l'ignorance, qui croiront l'une et l'autre que les éloges de mes tableaux sont la critique des leurs. Je me dispenserais d'autant plus volontiers de faire moi-même ces éloges, que je suis d'ailleurs très-convaincu de la vérité de l'ancien proverbe qui dit que *bon vin n'a que faire d'enseigne.*

Mais surtout quand je pense au danger que je cours de voir contredire mes éloges, même les mieux fondés, avec l'éloge banal des catalogues ordinaires, alors je ne sais presque plus à quoi me résoudre, ni comment me tirer d'embarras. Si je ne loue rien, c'est avouer tacitement que rien n'est louable, depuis qu'on est accoutumé à trouver tout loué dans la plupart des catalogues. Si au contraire je me décide à louer tout ce qui doit l'être, mes éloges deviendront encore suspects à certains envieux, pour être trop fréquents. D'ailleurs, je n'ignore pas que si j'avais du mal à dire, un mot suffirait la plupart du temps pour qu'on en fit toute une page ; tandis qu'une page entière d'éloges devient souvent à peine une ligne dans l'esprit de certains lecteurs.

Comment donc faire enfin pour achever cette besogne ?... Aller son train tout rondement ; dire toutes les choses telles qu'elles sont, plutôt trop peu que trop ; choisir par préférence, pour objet de mes justes éloges, les parties par lesquelles se distingue surtout un maître, pour le faire connaître ainsi par ses ouvrages. Puis, engager le lecteur à juger mes descriptions avec sévérité, d'après les principes infaillibles que lui offre pour cela mon deuxième chapitre.... En effet, peut-il être possible que je veuille m'exposer au reproche de m'être écarté du vrai, ou d'avoir exagéré, après avoir fourni moi-

même des armes pour me combattre en pareil cas, en publiant mes descriptions accompagnées de ce chapitre, qui doit en devenir le juge naturel le plus sévère et le plus incorruptible ?

J'ai rendu compte jusqu'ici de la qualité de mes tableaux et de leurs bordures mêmes, de leur conservation et des principes que j'ai suivis, ainsi que des moyens dont je me suis servi pour parvenir à former ma collection actuelle. Il me reste à rendre compte de la manière dont j'en ai fait les descriptions et des genres auxquels je les réduis pour en faire une division méthodique.

Comme mon but, en formant ma collection, n'a jamais été et n'a pu être d'en faire une galerie pour l'instruction publique, je n'ai nullement eu le projet de compléter la suite des maîtres ou des écoles. Le plaisir seul que me faisait un tableau m'a servi de motif pour l'acquérir. J'avoue néanmoins que dans l'option entre deux morceaux d'égal mérite, j'ai toujours acheté par préférence celui du maître dont je ne possédais encore aucun ouvrage. Je me suis surtout attaché à compléter tant que j'ai pu, la suite des chefs-d'œuvres des artistes flamands qui ont fait le plus d'honneur à ma patrie, ainsi que celle des maîtres auxquels on a donné le titre de *classiques* parce qu'on les a trouvés dignes de servir de modèles aux autres. Mais ce titre ne m'en a jamais imposé chaque fois que je n'en trouvais pas les motifs dans l'ouvrage même qui se présentait. En revanche, j'ai cru devoir acheter chèrement et placer avec distinction parmi mes meilleurs tableaux, certains ouvrages vraiment merveilleux, de quelques maîtres non rangés jusqu'ici parmi les *classiques*, mais dont le mérite une fois bien connu par de pareils ouvrages, pourra leur obtenir cet honneur.

On se persuadera donc sans peine que l'ordre alphabétique a été le plus utile pour le lecteur et le seul méthodique que j'aie pu suivre dans mes descriptions. Celles-ci sont autant d'exemple pratique des principes que j'ai établis, pour l'analyse et la description des tableaux dans le sixième chapitre, où l'on trouvera la méthode que j'ai suivie dans ce travail et qu'il serait très-inutile de répéter ici.

Quant au style que j'ai cru devoir adopter, pour me conformer

autant que possible à la nature d'un catalogue, on trouvera que pour pouvoir dire beaucoup de choses en peu de mots, il m'a été impossible d'y conserver le *moëlleux*, qui naît de l'*euphonie* des mots et de la rondeur des phrases, mais qui est absolument incompatible avec les transitions trop fréquentes et les répétitions si souvent indispensables dans ce genre de travail. Ce dernier défaut du style doit devenir surtout sensible dans l'énumération, souvent assez longue, des bonnes qualités par lesquelles se distingue un tableau. Enumération qui néanmoins doit être envisagée comme d'autant plus indispensable dans une description vraiment méthodique, qu'elle en est sans contredit la partie la plus utile et la plus instructive; puisque par l'analyse des bonnes qualités d'un tableau, elle fait connaître le style et le genre particulier de mérite qui en caractérise l'auteur.

Autant j'ai mis de soin à éviter l'usage des termes trop baroques des ateliers et de ménager même celui des termes techniques en général, pour parvenir à plus de clarté au moyen d'un style plus simple et d'un langage plus ordinaire, autant j'ai mis de scrupule à observer la véritable orthographe des noms, sur laquelle *Descamps* et les autres biographes, ainsi que la plupart des rédacteurs des catalogues, ont été d'une négligence vraiment impardonnable. C'est ainsi que, sans parler des maîtres qui ne se trouvent pas dans ma collection, tels que *Klomp, Michault, Van Mol, Van Toll* et plusieurs autres qu'on défigure si souvent, l'on verra par l'orthographe exacte que j'ai suivie d'après les signatures originales qu'offrent les tableaux de *Van Balen, Berchem, Brueghel, Camphysen, de Champaigne, Guyp, Van Delen, Van Mieris, Van Ostade, Pynacker, Rembrandt, Ruisdaal, Van den Velde* et *Weenix*, que ces noms ont été presque toujours mal orthographiés; faute qui devient d'autant plus capitale, quand elle tombe sur l'initiale du nom, comme il arrive avec *Guyp* et *Camphuysen* qu'on écrit avec un K, et *Klomp* qu'on écrit avec un C. Au reste, cette observation pourra quelquefois devenir utile au jeune amateur pour découvrir les fausses signatures.

Pour la facilité du lecteur, j'ai jugé devoir joindre ici un court

aperçu des différents *genres* de sujets, et de leurs sous-divisions, dont il peut trouver des exemples parmi les tableaux qui composent ma collection. Cet aperçu lui présentera une espèce d'*ordre des matières*, dans les noms des maîtres dont un catalogue alphabétique n'est nullement susceptible, et dans lequel il verra d'un coup-d'œil quels sont, parmi les auteurs de mes tableaux, ceux dont les sujets appartient à chaque *genre*, soit en totalité, soit en partie seulement; de façon, qu'il verra plusieurs tableaux appartenir à plus d'un *genre* à la fois, selon la différence des parties qui en composent le sujet.

Histoire tant sacrée que profane. — Van Balen, le Bénédette, Pierre Brueghel, Philippe de Champaigne, Michel Coxcie, Dietrici, Albert Durer, Antoine Van Dyck, Jean Van Eyck, Geminiani, Gonzales, le Guide, Jacques Jordaans, Philippe Lauri, Charles Maratte, François Van Mieris le jeune, Poelemburg, Pynacker, Rembrandt, Rubens, Teniers, François Trévisani, Paul Véronèse, Jean-Baptiste Weenix.

Allégories. — Albert Durer, Ferdinand Van Kessel, Lairesse, Rubens, Terburg.

Fable et romans. — Berchem, Michel-Ange Buonaroti, Pierre de Cortone, Dietrici, Elzhaimer, Rubens, Ryckaert.

Figures isolées, entières, mi-corps, bustes et têtes. — Bramer, Brouwer, Louis Carache, Philippe de Champaigne, Dietrici, Van Dyck, le Guide, Théodore Keyser, Jacques Van Loo, Metsu, François Van Mieris le vieux, Guillaume Van Mieris, Gaspar Netscher, Adrien Van Ostade, Rubens, le Sassoferrato, Schalcken, le Spagnolet, Teniers, Ary de Voys.

Portraits. — Albert Durer, Van Dyck, Gonzales, Holbein, Keyser, Metsu, François Van Mieris le vieux, Guillaume Van Mieris, de Moor, Primo Gentil, Rembrandt, Rubens, Schalcken, Van Slingelant, Teniers, Terburg, le Tintoret, le Titien.

Conversations. — Gonzales, Gaspar Netscher, Terburg.

Intérieurs. — Le Bénédette, Brekelenkamp, Metsu, François

Van Mieris le jeune, Guillaume Van Mieris, Gaspar Netscher, Isaac Van Ostade, Jean Steen, Teniers, Terburg.

Tabagies. — Brouwer, Adrien et Isaac Van Ostade, Van der Poel, Teniers.

Figures en plein air, dominantes sur le paysage. — Bamboche, Berchem, Pierre Brueghel, Annibal Carache, Pierre de Cortone, Dietrici, Haansberge, Du Jardin, Ferdinand Van Kessel, De Moor, Adrien Van Ostade, Primo Gentil, Camille Procaccini, Teniers, Ary De Voys, Jean-Baptiste Weenix, Adrien Van der Werff, Philippe Wouwermans.

Petites figures, peintes par un artiste dans son propre ouvrage, ou dans l'ouvrage d'autrui. — Asselyn, Berchem, Both, Breenberg, Camphuysen, Coxcie, Albert Guyp, Denis, Dietrici, Van Everdingen, Sébastien Francks, Luc Giordano, Haansberge, De Helt, De Heus, Van Huysum, Du Jardin, Lingelbach, Isaac Van Ostade, Poelemburg, Camille Procaccini, Pynacker, Teniers, Adrien te Guillaume Van den Velde, Jean-Baptiste et Jean Weenix, Jean Wils, Jean et Philippe Wouwermans.

Figures du plus précieux fini. — Dietrici, Théodore Keyser, Gabriel Metsu, François *le vieux*, Guillaume, et François *le jeune* Van Mieris, Charles De Moor, Gaspar Netscher, Godefroi Schalcken, Pierre Van Slingelant, Gérard Terburg, Ary de Voys, Adrien Van der Werff.

Effets de lumière. — Dietrici, Schalcken.

Batailles. — Nicolas de Helt, dit *Stockade.*

Chasses. — Gouzales, Pynacker, Rubens, Teniers, Adrien Van den Velde, Jean Weenix.

Pêches. — Dietrici, Lingelbach.

Baigneurs. — Dietrici, Primo Gentil, Haansberberge, Rembrandt, Adrien Van den Velde.

Paysage arcadique, historique et idéal. — Achtschellings, le Bénedette, Berchem, Both, Breenberg, Annibal Carache, Dietrici, Van der Does, Van Dyck, Germiniani, Van Huysum, Jacques

Jordaans, Lauri, Henri Roos, Rubens, Tintoret, Trévisani, Ary de Voys.

Paysage pastoral et ordinaire. — Asselyn, Van Artois, Berchem, Both, Camphuysen, Denis, Dietrici, Albert Durer, Van Everdingen, Haansberge, Jean Hackert, De Helt, De Heus, Van der Heyden, Van Hugtenburgh, Du Jardin, Van der Neer, Poelemburg, Potter, Pynacker, Henri Roos, Rubens, Jacques Ruisdaal, Teniers, Adrien Van den Velde, Jean-Basptiste et Jean Weenix, Jean Wils, Jean et Philippe Wouwermans, Wynants,

Aurores, soleils levants, matins. — Berchem, Both, Dietrici, Van Everdingen, Jean Hackert, Van Hugtenburgh Van Huysum, Du Jardin, Potter, Pynackert. Henri Roos, Jacques Ruisdaal, Teniers, Jean et Philippe Wouwermans Wynants.

Midis et pleins jours. — Both, Breenberg, Dietrici, Van der Does, Van Everdingen, Jean Hackert, Du Jardin, Pynacker, Henri Roos, Jacques Ruisdaal, Teniers, Jean-Baptiste Weenix, Philippe Wouwermans.

Après-midis, soleils couchans. — Asselyn, Berchem, Both, Camphuysen, Van Everdingen. Haansberge, de Helt, De Heus, Van der Heyden, Van Huysum, Du Jardin, Potter, Pynacker, Henris Roos, Teniers, Adrien Van den Velde, Jean-Baptiste Weenix, Wynants.

Nuits, clairs de lune. — Dietrici, Van der Neer, Pynackert, Teniers.

Hivers. — Camphuysen,

Plaines. — Camphuysen, Van der Neer, Potter, Pinacker, Teniers, Adrien Van den Velde, Jean-Baptiste Weenix, Jean Wils, Jean et Philippe Wouwermans, Wynants.

Montagnes et rochers. — Asselyn, Berchem, Both, Dietrici, Van Everdingen, De Heus, Van Hugtenburgh, Du Jardin, Potter, Pynacker, Henri Roos, Jacques Ruisdaal, Teniers, Jean-Baptiste Weenix.

Forêts. — Achtschellings, Van Artois, Berchem, Both, Dietrici, Van Everdingen, De Heus, Van Huysum, Pynacker, Jacques Ruisdaal, Jean Weenix, Jean Wils.

Cascades. — Both, Van Everdingen, Van Huysum, Pynacker, Jacques Ruisdaal, Teniers, Jean-Baptiste Weenix.

Animaux vivants.—Bamboche, le Bénédette, Berchem, Both, Annibal Carache, Dietrici, Van der Does, Albert Durer, Gonzales, De Helt, De Heus, Du Jardin, Ferdinand Van Kessel, Metsu, Potter, Pynacker, Henri Roos, Rubens, Teniers, Adrien Van den Velde, Ary de Voys, Jean-Baptiste et Jean Weenix, Jean et Philippe Wouwermans.

Rivières. — Van Artois, Asselyn, Berchem, Both, Denis, Dietrici, Van Everdingen, De Heus, Van der Heyden, Van Hugtenburgh, Man der Neer, Jacques Ruisdaal, Teniers.

Marines. — Guillaume Van den Velde, Philippe Wouwermans.

Ports de mer. — Van Everdingen, Jean-Baptiste Weenix, Philippe Wouwermans.

Tempêtes. — Le Bénédette, Teniers, Jean-Baptiste Weenix, Philippe Wouwermans.

Architecture antique. — Philippe de Champaigne, Van Delen, Dietrici, Gonzales, Lairesse, Henri Roos, Rubens, le Tintoret, Paul Véronèse, Jean-Baptiste Weenix.

Architecture gothique. — Coxcie, Albert Durer, Van der Heyden, Pierre Neefs.

Architecture moderne. — Camphuysen, Van der Heyden, Van der Neer, Jacques Ruisdaal.

Animaux morts. — Jean Weenix.

Fleurs, fruits, insectes, choses inanimées. — Guillaume Van Aelst, Jean Weenix.

En parcourant les descriptions de mes tableaux, le lecteur s'apercevra facilement, qu'entre les écoles, qui y ont contribué, la *hollandaise* en a fourni le plus grand nombre : ensuite la *flamande;* puis les différentes *italiennes* ensemble ; et enfin l'*allemande.*

Quoique l'amour de ma patrie, et le mérite distingué des artistes

flamands dans toutes les branches de la peinture, m'aient engagé à rassembler par prédilection les ouvrages choisis des maîtres les plus renommés de cette école, et que je sois parvenu à force de recherches et de persévérance, à en former une collection qui excite l'admiration des connaisseurs par son choix et par sa variété, il m'a été impossible d'en pousser le nombre au point où j'ai poussé celui des tableaux hollandais ; non-seulement parce que les bons ouvrages de chevalet de la plupart des peintres flamands sont infiniment difficiles à trouver, les tableaux historiques de cette école étant communément d'une forme incommode par leur grandeur ; mais aussi par ce-que l'école hollandaise, quelque pauvre qu'elle puisse être en proportion dans le genre historique, offre dans tous les autres genres une telle abondance d'ouvrages, qui par leur magie disputent le pas à la nature même et au puissant attrait desquels l'œil vraiment connaisseur ne pourrait résister, qu'on peut y faire une plus ample récolte en merveilles de l'art que dans toutes les autres écoles réunies.

Quant à ce qui concerne les productions des différentes écoles de l'Italie, j'observerai que, quoique je sois très-éloigné de méconnaître le grand mérite des bons tableaux italiens, je n'en suis néanmoins à beaucoup près, pas aussi amplement pourvu que je le désirerais ; par la raison que, ne voulant admettre dans ma collection que des ouvrages dont l'originalité ne me paraisse aucunement douteuse et dont l'exécution puisse produire une illusion agréable sur le spectateur, je me suis convaincu, par une longue expérience, combien il est difficile de trouver à acquérir de bons tableaux italiens, vraiment originaux, et surtout dont le coloris soit assez vrai et attrayant pour pouvoir soutenir le voisinage des tableaux bien choisis parmi ceux des bons peintres flamands et hollandais.

Je me compte d'autant plus heureux que les ouvrages italiens que je suis parvenu à me procurer, quelque petit qu'en soit le nombre, ne laissent rien à désirer, ni du côté de l'agrément, ni de celui de l'originalité la plus frappante. Aussi offrent-ils autant d'échantillons précieux de la vérité, de la perfection, et de la magie même qu'on peut rencontrer souvent dans les ouvrages des écoles ita-

liennes, pourvu qu'on y fasse son choix avec sévérité et sans prévention.

A la suite des tableaux d'*Albert Durer* et de *Jean Holbein*, auxquels se réduit la véritable école allemande dans ma collection, je place ceux de *Dietrici* et de *Jean-Henri Roos* de Francfort, parce qu'ils sont morts dans leur pays, après y avoir bien appris leurs principes et passé la majeure partie de leur vie, dont ils n'ont consacré qu'une petite partie pour se perfectionner en pays étranger dans l'art qu'ils avaient appris chez eux ; de manière qu'ils n'appartiennent proprement à aucune école générale, mais plutôt à eux-mêmes, et que chacun d'eux fait pour ainsi dire bande à part.

Je n'en agis pas de même avec les deux *Ostade*, *Gaspar Netscher*, *Lairesse* ni *Lingelbach*, parce que ceux-ci, comme plusieurs autres, quoique nés en Allemagne, ont vécu et sont morts en Hollande, où quelques-uns ont tout appris ; d'autres y sont considérablement perfectionnés dans leur art. Quant à *Adam Elzhaimer*, qui est allemand aussi, je pense que, comme il a vécu longtemps à Rome où il est mort après avoir étudié constamment les ouvrages de *Raphaël*, l'école romaine peut le réclamer à aussi juste titre qu'elle réclame *Mengs*.

Les quatre places qui renferment mes tableaux, consistent en deux chambres et un petit corridor, tous trois éclairés par des fenêtres ordinaires avec des rideaux blancs à stores, et en une salle beaucoup plus élevée, de trente pieds de longueur, qui prend son jour d'en haut par une assez grande lanterne placée dans son milieu.

Le trop de clarté que donne cette lanterne dans les jours sereins, et le passage dangereux qu'elle accorde aux rayons du soleil pendant la majeure partie de sa carrière, m'ont obligé à y trouver un remède, dont je n'ai vu aucun modèle dans tous mes voyages, et que je me fais un devoir de communiquer aux amateurs, vu la grande utilité que j'en retire. Il consiste dans une espèce de plafond mobile d'une grosse mousseline blanche tendue sur deux châssis, qui réunis remplissent toute la lanterne, et que je puis hausser et baisser à volonté, soit séparément, soit tous deux à la fois, depuis le

plafond fixe de la lanterne jusque sur le plancher, chacun au moyen de quatre poulies simples et d'une composée, toutes attachées au bords du plafond fixe, et dont la dernière reçoit et réunit toutes les cordes des autres qui servent à chaque châssis du plafond mobille, de façon que, moyennant une autre poulie simple, placée plus bas contre le mur, je tire toutes les cordes à la fois, avec une main, comme si elles n'en formaient qu'une seule.

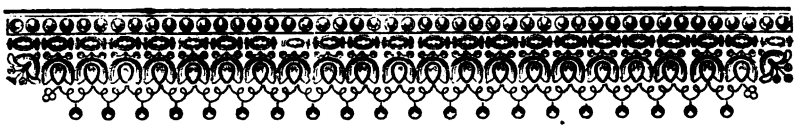
Dans ces mouvements divers, mes plafonds mobiles n'éprouvent pas la moindre vacillation, et restent toujours parfaitement parallèles au plancher. De cette manière je dispose du jour, et le distribue même, comme il me plaît, et je puis le diminuer ou augmenter à mon gré selon le besoin. Il est bon d'observer néanmoins, que la la lanterne est moins large en haut qu'à sa partie inférieure, au point que le plafond mobile, qui en remplit exactement le haut, laisse partout au bas un demi-pied de jour autour de lui ; circonstance, qui facilite beaucoup son mouvement et qui permet d'en obtenir, quand on veut, l'effet à peu près d'un *Panorama*.

Lorsque le soleil donne en plein sur le bâtiment, surtout entre midi et deux heures, et que ses rayons se trouvent rompus, par le plafond mobile dans la salle et par les rideaux des fenêtres dans les autres places, le tout se trouve éclairé de la façon la plus agréable sans aucun miroitage ni reflet. C'est pour cette raison, que je fixe par préférence ce temps-là à ceux qui désirent voir ma collection ; non-seulement parce qu'ils peuvent mieux jouir alors, mais aussi parce qu'ils n'exemptent par là du soin de lever les rideaux et le plafond mobile.

Pour ne rien laisser à désirer aux amateurs sur l'arrangement de ma collection, je leur dirai encore, qu'après avoir éprouvé sans succès toutes les couleurs, rouges, brunes, grises et noirâtres, qu'on emploie en général pour peindre les murs où pendent les tableaux, je me suis enfin déterminé pour le vert foncé-bleuâtre mat; couleur dont j'ai été si satisfait, que j'en ai fait peindre les planchers aussi bien que les murs. Tous ceux qui imiteront mon exemple en ceci trouveront, ainsi que moi, combien les bordures dorées se détachent avantageusement sur un tel fond, qui peut d'autant moins

nuire aux couleurs des tableaux, qu'on ne trouve presque jamais du vrai vert dans ceux-ci, nonobstant la variété de verdure simulée qu'ils représentent. Ce fond vert, si favorable, m'a permis de mieux isoler chaque tableau, en laissant plusieurs pouces de distance en tous sens entre lui et les autres.

Après ces observations préliminaires, il ne me reste à dire que, pour la facilité des étrangers, toutes les mesures dont je fais mention dans les descriptions de mes tableaux, ont été prises en pouces de France sur leurs grandeurs effectives ; que 36 de ces pouces et 11 lignes $\frac{44}{100}$ équivalent à un mètre mesure nouvelle ; que j'annonce d'abord la hauteur, désignée toujours par la seule lettre H, et qu'ensuite j'annonce la largeur, seulement par une L ; que j'indique toujours par la seule lettre initiale les matières, telles que la toile, le panneau, le cuivre, sur lesquelles les tableaux sont peints ; qu'en parlant de ce qu'on voit *à droite* ou *à gauche* dans un ouvrage, j'ai cru devoir par préférence rapporter ces expressions à la droite et à la gauche du spectateur ; enfin que dans presque toutes mes descriptions j'ai fait mention de la grandeur proportionnelle des figures, en donnant la mesure de celle qui, au premier plan, se trouve le plus près du spectateur.



CHAPITRE XX.

Description analytique et méthodique des tableaux que je possède en ce moment, accompagnée d'observations historiques et critiques sur plusieurs artistes éminents, et de l'indication des écoles générale et particulière auxquelles chaque maître a appartenu, ainsi que des dates de sa naissance et de sa mort.

AELST (Guillaume Van). — *De l'école hollandaise, mort en* 1679, *élève de son oncle Everard Van Aelst.*

N° 1. Une table couverte d'un tapis de velours cramoisi, bordé de franges d'or, sur laquelle on voit un grand bocal d'ancienne forme, de verre bleuâtre, à moitié rempli de vin du Rhin. Les côtés de ce bocal réfléchissent plusieurs fois, en différents sens, une rue voisine, d'une manière étonnante et vraiment magique, et son milieu réfléchit le peintre lui-même, tenant sa palette et ses pinceaux. Auprès du bocal sont placés d'un côté, sur un bassin de verre, quatre superbes pêches et quelques marrons rôtis : de l'autre côté brillent plusieurs grappes d'admirables raisins tant rouges que blancs.

Le tout est orné de quelques papillons et autres insectes qui font illusion, et il forme, avec des branches de vigne et de pêcher judicieusement placées, un groupe pyramidal des plus agréables, qui va se terminer contre un rideau retroussé, de couleur brune-jaunâtre.

Ce tableau vraiment unique en son genre et au-dessus de tout éloge, excite l'admiration de tous ceux qui le regardent. C'est la nature elle-même avec ses formes, ses accidents, ses couleurs propres et locales et son vrai clair-obscur. L'œil s'y promène autour de chaque objet et pénètre dans ceux qui doivent être transparents. Le pinceau, quoique large et flou, a su rendre avec la vérité la plus surprenante, la *plume* des papillons, le *duvet* des pêches, le *velouté* du tapis, le *métallique* des franges et la *rosée* des raisins; en un mot on peut dire sans exagération que non-seulement ce morceau est le chef-d'œuvre par excellence de *Van Aelst*, mais qu'aussi l'on trouvera difficilement parmi les productions les plus admirées de *Van Huysum*, un tableau qui puisse en supporter la comparaison, soit pour le précieux fini, soit pour la vérité magique.

Toile : haut 31 pouces de France, large 25 pouces $\frac{1}{2}$.

ASSELYN, dit Krabbetie (Jean). — *Ecole incertaine, mort en* 1660.

N° 2. Un charmant paysage des plus précieux et des plus pittoresques, représentant *le Passage de la rivière d'Arche*, près du Roc-Pertuis, aux environs de Saint-Jean de Maurienne dans la Savoye.

Au premier plan de ce beau tableau se distingue surtout avantageusement un rocher majestueux, partout garni d'arbres et de buissons, mais percé et coupé par la nature, de façon que sa partie antérieure forme, sous une immense arcade, un large chemin souterrain fort éclairé, qui aboutit au passage de la rivière. Celui-ci est indiqué par un bac qui aborde et vers lequel se rendent des voyageurs et un homme qui conduit un cheval blanc chargé de leurs valises. Plusieurs bateaux et barques sont arrêtés au pied de ce rocher, de

même que sous les rochers qui bordent la rive opposée. Ceux-ci forment les plans suivants. Ils sont ornés de fabriques et de verdure, et se prolongent avec une dégradation très-naturelle jusqu'à l'horison, où ils se fondent vaporeusement dans un ciel azur argentin des plus séduisants, varié par de beaux nuages.

Entre tous les tableaux de ce grand paysagiste, on n'en trouvera aucun qui soit terminé avec plus de soin ou composé d'une manière plus pittoresque que celui-ci. Le coloris en est aussi vrai qu'enchanteur, la touche aussi spirituelle que délicate, et rien ne peut être plus piquant que l'effet que produit le soleil sur le chemin rocailleux souterrain, sur le bac et sur les figures, dont le jour éclatant contraste très-agréablement avec les dehors du rocher et avec une partie de la rivière, qui sont tenus dans une demi-teinte dont on ne peut assez admirer la transparence vraiment magique, ainsi que les nombreux et intéressants détails. Les charmantes figures ont 2 pouces de proportion.

T., H. 23 p., L. 28 p.

Observations sur Jean Asselyn et ses ouvrages.

Quoique les figures de ce tableau soient si bien caractérisées par le dessin, la touche spirituelle et facile, le choix des couleurs propres, et surtout par leurs jours piquants et frisés, que tout le monde reconnaît au premier coup-d'œil qu'elles sont de la main d'*Asselyn*. Un de mes amis, d'ailleurs bon connaisseur, d'accord sur les figures avec l'opinion générale, a cru devoir en différer sur le paysage, prétendant qu'il est meilleur, plus transparent et plus délicatement fini que ceux d'*Asselyn;* d'où il concluait que celui-ci pourrait bien avoir mis ces figures dans l'ouvrage de quelqu'autre grand paysagiste. L'ayant pressé en vain de me nommer un maître dont la manière approchât davantage de cet ouvrage que celle d'*Asselyn,* je le dissuadai de son erreur en lui disant que j'avais vu, en Italie et en Allemagne, quelques tableaux de celui-ci, quoiqu'en très-petit nombre, dont la délicatesse et la transparence égalaient celles de l'article dont il s'agit ici.

A cette occasion je ferai observer qu'il est assez surprenant de trouver si peu d'exactitude et d'accord sur un aussi excellent artiste qu'*Asselyn,* chez les biographes, qui la plupart semblent avoir compilé leurs ouvrages sans soin et sans critique. Quelques-uns, tels que *Descamps,* n'en parlent pas du tout; d'autres, tels que *Houbraken,* ne nous en apprennent presque rien ; quelques-uns, tels que d'*Argenville,* le font naître en Hollande vers l'année 1610; d'autres, tels que *Harms,* dans ses *Tables chronologiques des Peintres,* fixent sa naissance dans l'année 1587, à Anvers : lieu natal que *Fussli* lui assigne aussi dans son *grand Lexique,* en le rendant élève de *Jean Miel.* Il en est qui lui donnent *Isaïe Van den Velde* pour maître ; d'autres lui font étudier les ouvrages de *Claude le Lorrain,* ou le rendent ami et imitateur de *Bamboche;* le plus grand nombre se borne à dire qu'il a appris son art en Italie.

Les points sur lesquels s'accordent tous ceux qui ont parlé de ce maître, sont qu'il a beaucoup voyagé; qu'il a longtemps séjourné à Rome, où la difformité

de sa main lui a valu le pitoyable sobriquet de *Krabbetje ;* qu'il s'est marié à Lyon; qu'ayant conduit sa femme à Amsterdam, il s'y est enfin fixé; et que ses tableaux y ont été fort recherchés et payés fort cher. Ils ajoutent que ses ouvrages sont excellents ; mais ils oublient de dire qu'il en est une partie qui pèche par un ton de coloris général trop rouge. Enfin ils assurent que c'est lui qui a fait connaître en Hollande le bon goût de traiter le paysage : honneur que selon moi *Camphuysen*, né en 1586, doit disputer à *Asselyn*, si celui-ci est né en 1587, et qu'il doit lui enlever sans contestation, si *Asselyn* n'est né que vers 1610, comme l'assurent quelques biographes.

Une chose bien certaine parmi toutes ces contradictions, c'est qu'aucun écrivain n'a dit qu'*Asselyn* ait jamais mis des figures dans les ouvrages d'autrui ; qu'aucun catalogue public ou particulier ne fait mention d'un tel ouvrage, et que, parmi la multitude innombrable de tableaux que j'ai vus, je n'en ai rencontré aucun. D'où suit que, quand même la tradition et la comparaison ne m'auraient pas déjà rendu certain que ce paysage est du meilleur *faire* d'*Asselyn*, les figures, qui sont incontestablement de lui, prouveraient seules que tout le tableau lui appartient. Bien plus, il est très-facile à voir que cet ouvrage et un petit nombre d'autres dans la même manière, que j'ai vus de ce maître, peuvent avoir servi d'études utiles à *Jean Both*, autant que ceux de *Claude le Lorrain*.

ASSELYN, dit Krabbetie (Jean).

N° 3. Un paysage montagneux vu au soleil couchant.

Le premier plan est fermé par une nappe d'eau fort transparente que traverse, sur un cheval blanc, une dame tenant un papier en main et paraissant chanter. Un homme, monté sur un âne, l'accompagne de la flûte. Un chien les précède à la nage. Près d'eux un piéton, les jambes nues dans l'eau, se baisse pour se retrousser. Au second plan, un pâtre garde une vache près d'une belle ruine. Les plans suivants sont une suite de montagnes. L'effet du soleil couchant, dans le ciel et dans l'eau, qui est très-naturelle, et les jours frisés qui éclairent les figures, donnent à ce tableau un effet très-piquant.

Panneau, H. 17 p., L. 15 p. ½.

BALEN (Henri Van). — *De l'école flamande, né en* 1660, *mort en* 1632, *élève d'Adam Van Oort.*

N° 4. *L'Adoration des Mages.* Composition très-capitale, connue pour le chef-d'œuvre de *Van Balen*, dont le mérite éminent s'y fait voir dans tout son jour.

On y trouve la perfection de l'école romaine, pour le dessin, la noblesse et l'air grâcieux des têtes ; celle de l'école vénitienne, pour le coloris brillant ; celle de l'école flamande pour les draperies et la composition, et celle de l'école hollandaise, pour la vérité et le précieux fini dans l'exécution.

Les tableaux avérés de ce maître sont très-rares et ne peuvent manquer de l'être, soignés comme ils sont. La plupart de ceux qu'on lui attribue sont de son fils, des *Francken,* ou de ses autres disciples, tous très-inférieurs à *Van Balen,* qui a signé en toutes lettres ce séduisant tableau. Les figures y ont 11 ½ pouces de proportion.

P., H. 21 p., L. 15 p. ½.

BAMBOCHE (Pierre Van Laar, dit). — *De l'école hollandaise, né vers* 1613, *mort en* 1673 *ou* 74, *élève de Jean del Campo, disciple d'Abraham Janssens.*

N° 5. Un piquant échantillon du meilleur *faire* de ce maître, surnommé *il Bamboccio* par les Italiens pour la difformité de son corps, mais qui a rendu ce sobriquet célèbre en rétablissant le premier, depuis la renaissance des lettres, le *genre* agréable, désigné sous le nom de *Bambochades,* que les partisans *exclusifs* du *genre* historique affectent de mépriser, mais qui fait les délices des amateurs, des vrais connaisseurs ainsi que du public.

Ce tableau représente, près d'une maison rustique, un groupe composé d'un muletier qui parle à une paysanne, et qui est précédé d'un chien et d'un mulet chargé de légumes. Derrière eux on aperçoit un garçon qui entre dans la maison et un pâtre qui fait entrer une vache dans l'écurie. Le lointain se voit à travers les ruines d'une porte de ville, par laquelle passent un homme à cheval et des moutons. Le tout est terminé par un ciel azuré très-agréable, chargé d'un nuage très-clair.

Un ton chaud et harmonieux, des couleurs bien choisies, une touche moëlleuse et facile, un clair-obscur bien entendu, mais sur-

tout des jours frisés fort naturels donnent un effet séduisant à ce petit tableau, dont les figures ont 5 pouces de proportion.

P., H. 9 p. $\frac{1}{2}$, L. 11 p $\frac{1}{4}$.

BÉNÉDETTE (Jean-Bénoit Greghetto Castiglione, dit le) *Peintre génois, né en* 1616, *mort en* 1670, *élève de Paggi, de Ferrari et d'Antoine Van Dyck.*

N° 6. *L'Entrée dans l'Arche.* Une des productions les plus admirables de ce grand maître.

Vers l'horizon l'on voit, dans une baie entourée de montagnes, l'arche qui communique par un pont avec la terre. Une infinité de quadrupèdes et d'oiseaux s'empressent de s'y rendre. Le quatrième plan offre une montagne couverte de bois. Au troisième plan, *Noé* s'achemine vers l'arche avec deux de ses filles. Son autre fille, portant un panier sur la tête, et accompagnée d'un des fils qui est chargé d'un sac, orne le deuxième plan. Un autre fils, ramassant un tapis rouge sur un coffre couvert de peau de buffle, occupe le premier plan, avec quatorze animaux domestiques. Toutes les figures de ce plan sont de grandeur naturelle et ne contribuent pas peu, par le choix de leurs attitudes et par leur disposition judicieuse, à la perfection de ce chef-d'œuvre de l'art, qui se distingue également par une composition heureuse et savante, par une perspective bien ménagée, une anatomie exacte, un dessin parfait, des airs de tête nobles une expression bien sentie, des couleurs, tant propres que locales, vraies, un clair-obscur piquant, un *faire* large et facile, et par une touche aussi variée que la nature des objets qu'elle imite.

Mais ce qui rend ce tableau peut-être unique en son espèce, ce sont les mouvements naturels et la vérité étonnante des animaux au premier plan et des passions qui les animent. Tous semblent vivre et agir jusqu'à faire illusion. On y admire surtout un viel âne chargé d'ustensiles de cuisine, sur lesquels est monté un singe qui est en colère contre un lévrier, une chèvre qui caresse le fils de *Noé*, un mouton qui mange de l'avoine dans un tamis, une poule dorée qui

dispute des épis de blé à un cochon des Indes, un beau faisan argenté et un chien d'arrêt inimitable. Tous ces animaux surpassent par la vérité de l'expression ce que l'école, hollandaise a produit de plus parfait en ce genre, et ils placent ce tableau à juste titre parmi les merveilles de l'art.

T., H. 47 p. ½, L. 74 p ½.

BÉNÉDETTE (Jean-Bénoit Greghetto Castiglione, dit le)

N° 7. *Un Intérieur,* où l'on voit un enfant qui joue avec un singe, quatre poulets dans une cage, un petit chien, une corbeille remplie de cerises, un bassin de cuivre avec un jeune esturgeon et deux autres poissons de la mer Méditerrannée, quelques têtes de pavots et plusieurs autres objets. Un dessin correct et grand, une carnation admirable, un coloris vrai et vigoureux et un pinceau large et facile distinguent ce précieux tableau, qui vient de la vente du comte *de Fraula,* en 1738, à Bruxelles, sous le n° 48, et ensuite de celle du prince *Charles de Lorraine.* Les figures sont de grandeur naturelle.

T., H. 35 p. L. 50 p.

BERCHEM (Nicolas). — *De l'école hollandaise, né en* 1624, *mort en* 1683, *élève de Van Goyen, de Nicolas Moyaert, de Pierre Grebber, de Jean Wils et de Jean-Baptiste Weenix.*

N° 8. Un paysage montueux très-capital, orné d'un grand nombre de figures et animaux.

Il représente une vaste étendue de montagnes alpines, coupées par une rivière qui occupe une partie du second plan, et par laquelle des pâtres font passer un troupeau de bœufs. Le premier plan est enrichi de plusieurs groupes de figures et d'animaux dans des attitudes fort variées. On aperçoit dans les plans les plus éloignés, plusieurs fabriques, entr'autres un vieux château gothique, un four à chaux allumé à côté des débris d'un aqueduc, et près de là

un berger conduisant ses moutons. A l'exception de quelques broussailles, les montagnes et les rochers se montrent tous à nud, avec une vérité si frappante, une dégradation si bien entendue, un ton si vaporeux et si argentin, une perspective si savante, que, qui a vu des masses alpines, croit les retrouver ici en nature.

Je ne connais guères de tableaux de *Berchem* où la composition soit plus riche et plus heureuse, le coloris plus argentin, l'harmonie et la transparence plus frappantes, le ciel mieux d'accord avec le paysage, mais sur tout la touche plus savante, plus ferme et plus inimitable. Les figures ont 11 pouces de proportion.

T., H. 36 p. ½, L. 47 p. ½.

Observations.

Ce qui ajoute au mérite de cet excellent tableau, c'est que, l'ayant confronté en 1796 avec un tableau à peu près pareil de *Berchem*, qui se voit dans une des principales galeries de l'Europe et qui est connu par une estampe moderne, ils se sont trouvés en tout conformes pour *la touche*, qui est aussi franche, hardie et ferme dans l'un comme dans l'autre. Toute la différence entr'eux se réduit à ce que celui de ladite galerie est plus haut que large, qu'il s'y trouve une figure de plus, et surtout qu'il est d'un ton moins argentin. Circonstance qui a engagé le directeur adjoint de ladite galerie à ne pas disputer la préférence à celui de ma collection, quoiqu'il fût d'accord avec moi que l'un et l'autre sont sortis du pinceau de *Berchem*, comme il conste par la déclaration authentique, munie de son cachet, qu'il m'en a donnée et que je conserve avec soin, de même que l'estampe, croyant cette précaution nécessaire pour la conviction de ceux qui sont hors d'état de décider par eux-mêmes de l'originalité d'un tableau, et surtout de ceux qui traitent sans façon de copie, tout tableau quelqu'excellent qu'il soit dès qu'il s'en trouve un semblable dans l'une ou l'autre galerie publique.

J'ajouterai à cette occasion que si ceux qui ne rougissent pas d'afficher un préjugé si absurde, s'étaient mis à même de pouvoir décider par leurs propres yeux, ils auraient appris avec certitude, que plus d'une galerie souveraine renferme de nombreuses copies et que souvent le même tableau se trouve répété dans plusieurs de ces galeries; le maître s'étant copié lui même ou l'ayant été par d'autres. Au reste, en cette matière l'œil vraiment connaisseur voit et décide par lui même et n'est jamais ébloui par des autorités. Sans cela je pourrais citer plusieurs académies de peinture, qui ont reconnu l'originalité et le mérite éminent de ce tableau sur-tout une des plus célèbres qui, dans son rapport, l'a jugé digne d'orner une premières galeries de l'Europe.

BERCHEM (NICOLAS).

N° 9. Un paysage très-agréable et d'un effet très-piquant.

On y voit sur le premier plan, deux vaches, trois chèvres et deux moutons. Sur le second plan, au pied d'un arbre sans feuilles et à moitié renversé, est assis un pâtre ayant deux chèvres auprès de lui.

Le troisième plan est orné d'une touffe majestueuse de quelqnes chênes de la plus grande beauté, qui sont adossés contre un rocher garni de broussailles. Le plan suivant tout éclairé par un coup de soleil qui en dore agréablement la verdure, offre un autre pâtre sous une masse d'arbres. D'ici l'œil plonge àvue d'oiseau sur une immense forêt, qui occupe tous les vallons entre les montagnes dont les dernières vont se perdre avec l'horison. Les figures quoique petites comme l'exigeait le sujet, sont des plus spirituelles ; la disposition et le dessin des arbres, des branches et des feuilles, leur touche inimitable et le clair-obscur magique qui y règne, sont au-dessus de tout éloge, et prouvent que si *Berchem* a été égalé par quelqu'un pour tout ce qui concerne les arbres, il n'y a néanmoins été surpassé par personne.

T. H. 19 p. L. 24 p.

BERCHEM (Nicolas).

N°. 10. L'*Aurore éveillant les bergers.*

A la clarté bien ménagée du crépuscule, on voit l'Aurore, personnifiée sous des traits aimables, s'avancer rapidement, près avoir éveillé une troupe de bergers et bergères, dont les uns jouissent encore d'un reste de repos, tandis que les autres sont déjà debout pour danser au son d'un chalumeau.

La scène se passe dans des montagnes remplies de troupeaux, parmi lesquels de superbes moutons d'Italie, couchés au premier plan près de quelques plantes touffues du plus bel effet, offrent une preuve frappante du rare talent qu'avait *Berchem* pour peindre les animaux. Les figures ont 17 pouces de proportion.

T. , H. 33 p. L, 31 p.

Observations.

En voyant les trois tableaux précédents, de même que beaucoup d'autres ouvrages de ce grand homme, il est impossible de croire qu'il n'ait pas vu l'Italie, quoi qu'en puissent dire les biographes.

BERETNII, DA CORTONA (PIETRO). — *De la seconde école lombarde, né en* 1596, *mort en* 1669, *élève de son père Jean, de son oncle Philippe, d'André Commodi et de Baccio Ciarpi.*

N° 11. *Victime humaine offerte à Bacchus.*

Devant un autel artistement sculpté, l'on voit agenouillé un vieillard respectable, nud, les yeux bandés et les mains liées sur le dos. Une bacchante le tient des deux mains, tandis que le sacrificateur s'apprête à l'immoler. Le grand-prêtre est derrière eux, avec quelques bacchantes, pour diriger le sacrifice, dont celles-ci paraissent se réjouir. A terre, devant l'autel, on voit un bassin, un vase et une couronne d'or. La scène se passe dans un paysage orné d'un monument antique qui y est analogue.

La composition, le dessin et l'expression sont nobles et d'un grand style dans cet intéressant tableau ; le coloris en est vigoureux, chaud et agréable, et la touche en est aussi ferme que large et savante. Les figures ont la proportion de petite nature.

T., H. 75., L. 56 p.

BOTH (JEAN et ANDRÉ). — *De l'école hollandaise, élèves de leur père et d'Abraham Bloemaert; André mourut en* 1650.

N° 12. Un paysage magnifique et des plus fins de *Jean Both,* orné par son frère *André* de deux groupes de figures, dont le premier représente une femme assise sur un cheval blanc, suivie d'un âne chargé et précédée d'un chien. Elle parle à un vieillard qui est à côté d'elle. Le second groupe consiste en un muletier qui conduit deux mulets chargés.

Le site de ce merveilleux tableau offre une entrée montagneuse des plus pittoresques, où l'œil se promène à perte de vue sur un immense bassin *sub-Alpin,* dont les différents plans sont plus ou moins garnis d'arbres et de broussailles. Au premier plan, qui est fort raboteux et enrichi de buissons et d'une cascade, l'on voit plu-

sieurs arbres, tant sur pied que renversés, qui, avec un bout de rocher, forment un repoussoir majestueux pour toutes les autres parties du tableau. Le second plan fait voir une montagne très bien composée, en partie couverte d'arbres et de broussailles. L'horison est terminé par des montagnes vaporeuses, qui se confondent avec un ciel du plus agréable bleu céleste, varié par de beaux nuages et par les rayons brûlants du soleil. Ceux-ci se trouvent ensuite si savamment distribués par tout le paysage, qu'il en résulte un effet admirable et un clair-obscur des plus séduisants, qui sont au-dessus de toute expression.

Ce chef-d'œuvre vraiment étonnant, est du plus précieux fini, et d'une transparence inimitable. Il a fait jusqu'en 1795 un des principaux ornements de la magnifique galerie du Duc alors régnant de *Brunswic-Wolfenbuttel,* à la bienveillance duquel je le dois, ainsi que plusieurs autres bijoux de l'art, qu'on trouvera décrits dans ce catalogue.

T., H. 43 p., L. 38 p.

BOTH (Jean et André).

N° 13. Un clair et agréable paysage, vers le milieu duquel une belle rivière serpente majestueusement entre deux chaînes de rochers ornés d'arbres de haute-futaie et de buissons. Sur un chemin qui cottoye le côté gauche de la rivière, on voit, au premier plan, un voyageur sur un cheval blanc, suivi d'un chien et demandant la route à un pâtre, qui est couché à l'ombre, ayant une chèvre près de lui. Sur le même chemin, au second plan, un muletier conduit deux mulets chargés, et deux hommes à cheval le suivent au galop. Le lointain offre quelques fabriques, et des rochers, dont les derniers vont se perdre dans l'horison.

L'heureux choix du site, la belle forme des arbres, la touche admirable du feuiller, la vérité frappante du chemin argilleux et de ses ornières, la transparence et les reflets de l'eau, joints à l'effet magique du soleil sur toutes les parties assureront toujours à ce tableau sa place parmi les plus belles productions de l'art. Il est

resté jusqu'en 1790 dans la famille patricienne de *Heldewir*, pour laquelle il avait été peint.

T., H. 28 p., L. 37 p.

BOTH (Jean) et Luc Giordano. — *Both de l'école hollandaise; Luc Giordano, peintre napolitain, né en 1632, mort en 1705, élève de son père, du Spagnolet et de Pierre de Cortone.*

N° 14. Un paysage des plus capitaux et des plus savamment composés, qui représente une majestueuse suite de montagnes, ornées de bois, de ruines et autres fabriques, et de plusieurs cascades.

Au premier plan, garni d'herbes en fleurs, trois hommes assis sont en conversation avec un quatrième qui est debout; un cinquième, monté sur un âne et suivi d'une femme qui porte un panier, s'achemine vers un pont jeté sur une superbe cascade, près de quelques arbres de haute futaie qui commencent le second plan. Le troisième plan, borné par une cascade plus petite, offre un rocher raboteux, couvert de buissons et portant un château qui tombe en ruines. Le quatrième plan est composé d'une épaisse forêt d'arbres de différentes espèces, très-variés en teintes et en feuillages, sur une montagne qui borde la grande cascade, et au bas de laquelle on voit trois voyageurs sur un plateau. Une troisième cascade, entre deux hauteurs boisées, forme le cinquième plan. Le sixième offre les ruines d'une forteresse, bâtie sur un rocher et dont une vigoureuse végétation s'est déjà emparée. Le septième plan est un rocher tout couvert de bois; et le huitième une immense montagne que l'éloignement rend déjà bleuâtre, et qui est garnie de bois et de très-grandes et belles fabriques, tant son pied que vers sa partie moyenne. Les plans suivants représentent une partie des Alpes ou de l'Appennin, encore ornée de fabriques, mais que sa grande distance paraît confondre avec le ciel.

Une composition si vaste et si compliquée, annonce un très-grand génie; tandis que l'effet étonnant et la vérité frappante des cas-

cades qui disputent le pas à celles de *Ruisdaal* et de *Van Everdingen*, la perfection et la variété des arbres, des feuilles, des herbes et des plantes parasites, le ton chaud et vaporeux, la touche ferme et facile et la perspective la plus exacte annoncent, du côté de l'exécution, un des plus excellents pinceaux. Les figures, qui ont 8 pouces et demi de proportion, sont l'ouvrage de *Luc Giordano*, dont le nom se trouve au bas du tableau : circonstance aussi rare qu'intéressante dans un paysage de *Both*.

T., H. 53 p., L. 75 p.

BRAMER (Léonard). — *De l'école hollandaise, né en* 1596 ; *son maître est inconnu.*

N° 15. Un *philosophe* ancien de la secte des *cyniques*, profondément absorbé par la lecture d'un livre, à la clarté d'une lampe, dans un réduit où tout annonce la pauvreté. Il est assis sur une pierre ; son large chapeau pend à son genou ; derrière lui sa besace est à terre ; devant lui est un volume entr'ouvert sur un trépied rustique, et à ses pieds un pot de terre cuite renversé.

Un dessin correct, une expression parfaite de l'étude, un coloris vigoureux, un effet très-naturel de la lumière et une touche savante et empâtée contribuent tous également à rendre ce tableau digne d'éloges. La figure a 14 pouces de hauteur.

P., H. 12 p., L. 8 p $\frac{1}{2}$.

Observations.

La touche grasse et fort empâtée, le coloris vigoureux et surtout le clair-obscur très-piquant de ce maitre, ont établi l'opinion à peu près générale, qu'il était élève de *Rembrandt*, avec les ouvrages duquel on confond souvent les siens pour leur frappant effet. Mais la fausseté de cette opinion devient évidente, dès qu'on veut réfléchir, que *Bramer* étant parti pour l'Italie à l'âge de dix-huit ans, lorsque *Rambrandt* n'était encore que dans sa huitième année, n'avait pu être jusqu'alors en aucune façon son élève, et que, n'étant retourné dans sa patrie qu'après une longue absence et après avoir travaillé pour toutes les cours d'Italie et fait quantité d'ouvrages qui sont autant de preuves non équivoques de sa *manière* et de son talent, il serait ridicule, de l'envoyer après cela à l'école, dans son pays, pour n'y apprendre que ce qu'il savait déjà.

BREENBERG (Bartholomé). — *De l'école hollandaise, né en* 1620, *mort en* 1663; *son maître est inconnu.*

N° 16. Un paysage extrêmement agréable, orné d'arbres et de belles ruines et coupé par un ruisseau sur lequel passe un pont.

Au premier plan un pâtre, couché au bord de l'eau, garde quatre vaches aussi parfaitement dessinées qu'exécutées. Au second plan un autre pâtre garde un troupeau de moutons. Le lointain est terminé par des hauteurs qui se confondent dans un ciel du plus bel azur.

On ne peut rien imaginer de plus enchanteur que ce petit bijou de l'art. Il est du ton le plus *argentin,* de la touche la plus précieuse et du meilleur *faire* du *Bartholomé,* qui en a même traité les plans les plus reculés avec beaucoup plus de soin que dans la plupart de ses autres ouvrages, même les meilleurs, entre lesquels il passe avec raison pour un petit chef-d'œuvre accompli dans son espèce.

Cuivre, H. 4 p. $\frac{1}{2}$, L. 8 p $\frac{1}{2}$.

BREKÉLENKAMP (Quirin). — *De l'école hollandaise, vivait en* 1660, *élève de Gérard Dou.*

N° 17. *La Cuisinière hollandaise allant au marché.*

Dans une chambre meublée à la hollandaise de quelques tableaux et de quelques porcelaines, on voit une jeune dame de distinction, assise dans un fauteuil près d'une table couverte d'un tapis, ayant une petite fille à son côté. Elle donne des ordres à sa cuisinière. Celle-ci est debout devant elle, avec un panier de fer-blanc à son bras et regarde attentivement sa maîtresse, qui s'apprête à lui donner de l'argent qu'elle vient de tirer de sa bourse. Une femme-de-chambre les observe, assise sous une grande cheminée à colonnes, et ayant un coussin à coudre sur ses genoux.

Un dessin correct, une manière large, un jour piquant, des ombres savamment portées et une expression très-naïve donnent à ce

morceau un tel degré de vérité, qu'il ressemble beaucoup aux tableaux précieux de *G. Metsu*, et qu'il tient une place distinguée parmi les meilleurs ouvrages de *Brekelenkamp*. Les figures ont 11 pouces de proportion. Il a été peint en 1668.

P., H. 18 p. $\frac{3}{4}$, L. 17 p $\frac{1}{4}$.

BROUWER (Adrien). — *De l'école hollandaise, né en* 1608, *mort en* 1640, *élève de François Hals.*

N° 18. *Une Tabagie*, où deux hommes assis à une table près du feu, s'amusent à fumer et à boire. L'un, tenant la pipe d'une main et la cruche de l'autre, pousse la fumée du tabac en l'air, élevant la tête et appuyant le pied sur un escabeau dans l'attitude la plus rustique. L'autre, tenant également sa cruche d'une main, courbe son corps sur la table en fumant, d'une façon non moins grossière. Un troisième, debout contre le mur, lâche l'eau dans une cuvette. Un pot à bière et un réchaud sur la table, un linge sur un tonneau, et deux casseroles de terre cuite placées sur une planche clouée au mur, font tout l'ameublement de la scène.

Ce tableau offre un échantillon de la *manière* de *Brouwer*, qu'on appelle avec raison *soufflée*, tant l'empâtement y est mince, transparent et fondu, ne paraissant être peint qu'avec des jus sans consistance. Les figures ont 10 pouces de proportion.

P., H. 14 p., L. 21 p.

BROUWER (Adrien).

N° 19. Un très-piquant échantillon de la meilleure *manière* de ce maître, plus empâtée et à touches visibles extrêmement spirituelles. Il représente un homme de 13 pouces de proportion, vu de face jusqu'à la poitrine, riant de l'air le plus malin. L'attitude de sa tête, le désordre de ses cheveux et la manière même dont sa toque est posée sur sa tête, font un *tout* si gai et si comique, qu'il réjouit le spectateur.

Une expression parfaitement saisie, un clair-obscur magique, un ton chaud et vigoureux, une vérité frappante et une touche pleine d'esprit rendent ce petit tableau fort intéressant.

P., H. 3 p. $\frac{7}{2}$, L. 3 p $\frac{5}{8}$.

BRUEGHEL (Pierre). — *De l'école flamande, reçu en* 1551 *à l'académie d'Anvers, élève de son beau-père Pierre Koeck.*

N° 20. *Saint Jean-Baptiste* prêchant devant une multitude innombrable de gens de tout âge, état et sexe.

Rien n'est plus étonnant que la variété prodigieuse qui se trouve dans les têtes, les caractères et les habillements des figures sans nombre qu'offre cette composition très-capitale, dont on ne peut en même temps assez admirer le brillant et la vivacité des couleurs *propres*. La touche surtout des têtes et des mains, y est spirituelle et délicate comme celle de *Teniers*. C'est cette touche qui distingue les tableaux originaux de cet habile artiste, si difficiles à rencontrer, parmi les nombreuses copies anciennes faites après, et qui les fait rechercher par les vrais amateurs de l'art, nonobstant ce qu'ils laissent à désirer du côté de la perspective aérienne.

P., H. 38 p. $\frac{2}{3}$, L. 62 p.

BUONAROTI (Michel-Angelo). — *Chef de l'école florentine ou toscane, né en* 1474, *mort en* 1564, *élève de Dominique Ghirlandajo et de Bertholdo.*

N° 21. *Le paladin Astolfe, duc d'Angleterre,* occupé à détruire l'enchantement du palais d'*Atlas de Caréne,* dans lequel ce magicien attirait et retenait par ses illusions, les chevaliers et les dames qui en approchaient et y rendait invisibles les objets qu'il leur enlevait.

Cette composition est tirée du XXIIe chant de l'*Arioste,* ami

de *Michel-Ange*. Elle représente *Astolfe* au moment où, par ses ordres, un *vilain* travaille à lever le seuil qui couvrait l'esprit moteur des illusions. Le paladin exprime très-visiblement à cet ouvrier l'ordre de se hâter, et son appréhension d'être surpris par le magicien. Derrière lui passent deux des chevaliers enchantés, tout absorbés dans la recherche de leur objet chéri. Au travers de la porte on voit, dans le lointain, une ville antique environnée de montagnes, vers laquelle des gens armés s'acheminent.

Ce tableau, vraiment merveilleux à tous égards, étonne également par sa force, par son fini précieux et par sa vérité frappante. Quoique plus vigoureux et plus soigné, il rappelle le style des célèbres fresques de *Michel-Ange*. Au soubassement d'une colonne, on trouve un monogramme composé des initiales de *Michel-Angelo Buonaroti Florentinus*.

Jusqu'en 1803 ce rare morceau a fait l'ornement de l'ancien hôtel de *Konigsegg-Querbs*, à Bruxelles, depuis le moment où un général, issu de cette illustre maison et employé par *Charles* V en Italie, l'a transporté aux Pays-Bas. Il est peint sur un panneau de châtaigner, d'un pouce et un quart de France d'épaisseur, et de quatre pièces réunies, dont le derrière a été travaillé à la hâche au lieu de scie ou de rabot.

Si la perspective aérienne, encore inconnue dans ce temps-là, fait paraître le goût gothique dans le peu de lointain qu'on aperçoit au travers de la porte, en revanche, dans toutes les autres parties, cet ouvrage se distingue par un dessin si correct, par une anatomie si savante, par des positions si difficiles, des raccourcis si parfaits, un coloris si séduisant et si vigoureux, un effet si surprenant, une touche si précieuse et si pleine de génie, qu'il peut aller de pair avec les meilleurs ouvrages de l'art. La couleur même des chairs, tirant un peu sur la brique, et la fierté des têtes, dont on a souvent fait un reproche à *Michel-Ange*, sont ici très-convenables au sujet. Les ombres, qui y sont toutes *hachées* au lieu d'être *fondues*, dénotent une main accoutumée à peindre à *fresque*, et les ornements magnifiques en or, argent et pierreries, qui brillent au point de paraître *en relief* sur toute l'armure d'*Astolfe* et sur le casque d'un autre

chevalier, sont d'une vérité si magique et font une illusion si complète, qu'ils attestent un *pinceau* guidé par la connaissance la plus parfaite du *ciseau*.

Lorsqu'on accepte ce *faire* et ces touches, dans les ombres, les ornements et les cheveux qui sont tout-à-fait caractéristiques ici, et lorsqu'en même temps on fait abstraction de la difficulté des positions et de la connaissance très-profonde de l'anatomie, on peut s'en faire en quelque façon, une idée de l'effet que produit au premier coup-d'œil, pour l'ensemble du coloris, cet étonnant tableau vu d'une certaine distance. Cet effet tient le milieu entre celui que produit sur les spectateurs la *sainte Cécile* de *Raphaël* qui est au *Musée* à Paris, et celui que fait au premier coup-d'œil *la Famille du bourgmaistre Meyer*, ce chef d'œuvre admirable de *Holbein* que possède la galerie de Dresde. Aussi n'ai-je été nullement surpris que n'ayant jamais pu rencontrer l'occasion de voir quelqu'autre ouvrage *à l'huile de Michel Ange*, plus d'un connaisseur, en regardant à une certaine distance le merveilleux tableau que je décris, l'ait attribué au pinceau de *Jean Holbein*. Comme il est arrivé à M. *Coclers* lui-même, aux connaissances très-étendues duquel, en fait de tableaux et de leurs auteurs, je rends volontiers l'hommage qu'il mérite à si juste titre.

L'ignorance envieuse, s'appuyant sur cette circonstance, décide hardiment, en dépit de l'opinion de plusieurs bons connaisseurs, que ce morceau est un vrai chef-d'œuvre de *Holbein*, ne sachant pas sans doute la valeur considérable qu'aurait un *tel* tableau de cet artiste célèbre. Au reste, comme je n'estime les productions de l'art que par leur mérite intrinsèque et non par les noms des maîtres, ainsi qu'on a pu voir dans tout le cours de cet ouvrage, je suis parfaitement indifférent sur cette contestation. Mais, ayant à décrire ce tableau, je n'ai pu m'empêcher de l'attribuer au maître que mes yeux, mes connaissances acquises, la tradition la plus respectable et la réunion de toutes les circonstances m'ont indiqué.

Cet ouvrage inimitable démontre l'erreur de ceux qui soutiennent qu'il n'existe plus de tableau *à l'huile* de cet artiste immortel depuis que le bigotisme fanatique d'un cardinal en Italie et du ministre *Des*

Noyers en France a livré aux flammes la plupart du très-petit nombre de ses ouvrages *à l'huile* qui étaient connus. Et le mérite éminent de ce chef-d'œuvre de l'art doit faire disparaître, hors des collections tant publiques que particulières, ces tableaux baroques, sans caractère connu et sans mérite, que le désir de posséder quelque production de ce grand homme a fait, plus ou moins positivement, attribuer à son divin pinceau, surtout dans la plupart des galeries souveraines; sans en excepter même celles de Paris, de Vienne, de Dresde, de Dusseldorff etc. Les figures ont la grandeur de petite nature.

P., H. 49. p., L. 34 p. $\frac{1}{2}$.

Observations.

L'art statuaire et d'immenses entreprises en fresques et en architecture ayant occupé la majeure partie de la brillante carrière de *Michel-Ange Buonarroti*, il est bien facile à croire, qu'il ne lui est pas resté beaucoup de temps pour la peinture *à l'huile* et pour les tableaux de chevalet. Aussi le nombre de ceux, que *Bottari, d'Argenville, Mariette* et autres écrivains citent de lui en ce genre, est-il très-borné: tandis que l'imbécillité d'un cardinal à Rome et d'un ministre en France nous en a encore ravi la majeure partie; sans parler de ce que le temps et les accidents ont pu contribuer à la ruine de la plupart des autres.

Il n'est donc pas surprenant, que beaucoup de connaisseurs, d'amateurs et d'artistes, n'ayant jamais rencontré de tableaux *à l'huile* de ce grand homme, se soient laissés persuader, qu'il n'en a jamais peint. Erreur, à laquelle *Vasari* a surtout donné naissance, en ne faisant mention d'aucun ouvrage *à l'huile*, mais seulement de quelques-uns de chevalet *en détrempe*, dans la *Vie de Michel-Ange* qu'il a publiée, dans laquelle il lui prodigue d'un côté des louanges exagérées, tandis que d'un autre côté il semble jeter du doute sur son rare talent, tantôt par des assertions qui ne peuvent qu'affaiblir la haute idée que l'Europe en avait conçue, tantôt par le silence qu'il affecte de garder sur ses productions *à l'huile*.

En effet, ne dirait-on pas que, quoique *Vasari* cherche à se faire croire l'ami de cet homme célèbre, il l'a plutôt critiqué que loué, lorsqu'il s'est permis d'assurer, que ce génie si vaste se faisait gloire de son ignorance dans le paysage, les arbres, les fabriques etc., et de ne pas savoir donner de l'agrément à ses ouvrages par le coloris et la variété, regardant toutes ces choses, à en croire *Vasari*, comme des bagatelles trop indignes de lui. L'abbé *Lanzi*, ce biographe exact et recommandable, s'est laissé entraîner par les assertions si hasardées de *Vasari*. Il soutient, « que le fameux *Christ en croix, la Pietà, le sommeil de* » *l'Enfant divin, le Sauveur au jardin, la Descente de croix, la Flagellation, la* » *Transfiguration, l'Annonciation, Jésus-Christ allant au Calvaire, le rapt de Gani-* » *mède* et plusieurs autres tableaux, peints *à l'huile* et attribués à *Michel-Ange* » présentent à la vérité, le dessin de celui-ci, mais sont véritablement exécu- » tés par d'autres pinceaux.»

Rien n'empêche, que ce que l'abbé *Lanzi* soutient à cet égard ne puisse être vrai. Mais c'est dommage, qu'il n'ait su alléguer, en faveur de son opinion, d'autres preuves, que le silence ambigu de *Vasari* dont je viens d'avoir parlé, et le *fini* très-précieux de tous ces tableaux; *fini*, qu'il regarde comme peu croyable, dans ceux de *Michel-Ange*, parce que celui-ci *achevait rarement ses ouvrages statuaires*. Raisonnement aussi faux que captieux, qui prouve au con-

traire, qu'il *les achevait quelquefois;* ce que plusieurs de ses admirables statues confirment jusqu'à l'évidence. D'ailleurs, en supposant même, contre toute vérité, qu'aucun ouvrage de sculpture ait été bien achevé par cet artiste si incomparable en ce genre, ce serait toujours mal raisonner que de tirer conclusion de son *ciseau* à son *pinceau.*

De ce que *Vasari* cite plusieurs tableaux de chevalet, peints *en détrempe* par *Buonaroti,* et qu'il n'en cite aucun peint *à l'huile* par lui, on a conclu un peu trop légérement, qu'il n'en existe aucun. Car, si je demande, comme j'ai tant de raison de le faire, ce que sont devenus tous ceux *en détrempe* que cite *Vasari,* l'on ne peut me répondre raisonnablement qu'ils sont tous péris. La réputation de *Michel-Ange* et de ses ouvrages a été trop grande, pendant sa vie et après sa mort, pour que les possesseurs de tels tableaux n'aient pas pris soin de les conserver ; soin, que leur petite forme rendait si facile.

Je n'ignore nullement, que beaucoup de très-bons artistes ont imité *Buonaroti* ou ont fait des tableaux *à l'huile* d'après ses dessins. Je sais, que tels sont entre autres *Daniel de Voltaire, François Granacci, Baptiste Franco, Gutio Clovio, le Pontorme, François Salviati, Bugiardini, Sabbatini, Marc de Sienne, Thibaldi,* et surtout *Sébastien del Piombo* et *Marcello Vénusti,* les deux collaborateurs du grand *Michel-Ange,* qui l'ont imité le plus souvent et avec le plus d'art. Je n'ignore pas non plus qu'on doit à ces différents maîtres la presque totalité des tableaux *à l'huile,* qui annoncent le dessin et la composition de cet homme célèbre, et qu'on attribue à son pinceau dans les galeries publiques et dans plusieurs collections particulières, quelquefois même en s'appuyant sur des estampes connues.

Cette observation suffit, je l'avoue, pour prouver sans réplique l'extrême rareté des tableaux *à l'huile* de *Michel-Ange.* Mais elle est bien loin de suffire, pour en prouver la non existence ; d'autant plus, que le contraire parait démontré, ne fut-ce que par un des cinq tableaux, qui passent sous son nom dans la galerie impériale du *Belvédère* à Vienne. Ce morceau, aussi remarquable par le choix singulier du sujet que par le précieux fini de l'exécution, est le *fameux Songe de Michel-Angè,* peint sur une pierre de 22 pouces en hauteur et de 17 en largeur. Il a beaucoup souffert, mais entre ces cinq tableaux, il est généralement reconnu seul pour un ouvrage *à l'huile* bien avéré de *Buonaroti.* Une circonstance, qui à mes yeux, confirme singulièrement cette opinion générale, c'est qu'entre tous les ouvrages attribués à cet artiste, que j'ai vus jusqu'ici et dont le nombre n'est pas petit assurément, celui-ci est le seul dont *le faire* correspond avec celui de mon *Astolfe,* pour les différentes parties du coloris, pour l'empâtement et pour la touche, dans lesquels l'un et l'autre de ces tableaux n'ont rien de commun avec aucun de tous ceux qui, comme les quatre restants de la galerie du *Belvédère,* sont reconnus pour avoir été peints d'après les dessins ou à l'imitation de *Michel-Ange,* par l'un ou l'autre des maîtres nommés ci-dessus.

En soit ce qu'on voudra de cette dispute, je me crois fondé à soutenir que, si ces deux morceaux ne sont pas peints par ce grand homme lui-même, il n'en existe aucun qui soit peint *à l'huile* par lui ; chose qui me paraît trop peu croyable pour que je puisse y souscrire. Car la peinture *à l'huile* a été découverte dès 1410, par conséquent cent cinquante-trois années entières avant la mort de *Buonaroti,* né en 1474 est mort en 1563 ; époque où les grands avantages de cette peinture ayant été universellement reconnus et confirmés pendant un siècle et demi d'expériences, tous les artistes l'avaient adoptée et avaient abandonné celle *en détrempe.* Ce serait donc faire un trop grand tort à la réputation de ce célèbre chef de l'école florentine, si l'on s'obstinait à croire que lui seul n'ait ni su ni connu ce que tant d'autres, qui ne le valaient nullement, savaient et connaissaient de son temps, et qu'il ait cédé de gaîté de cœur un si grand avantage à *Léonard da Vinci* son concurrent dans la création de cette école. Ce serait faire tort également à la réputation de tous les auteurs qui ont cité dans leurs ouvrages, des tableaux peints *à l'huile* par l'immortel *Michel-Ange.*

Avant de terminer ces observations, je crois devoir prévenir mes lecteurs que, quoique j'ai écrit ici, et partout ailleurs dans mon ouvrage, *BUONAROTI,*

pour me conformer à la plus usitée des variantes du nom de famille de ce grand homme, j'ai vu une médaille sans date, frappée en son honneur, qui me fait douter, si l'orthographe que j'ai suivie est bien exacte. Cette pièce, qui est de la plus grande rareté, est en bronze. Elle a peu d'épaisseur, mais son étendue surpasse notablement celle d'un écu de 6 francs. On y voit le buste de cet artiste, tête nue entourée de ces mots : *Michaël Angelus Bonarrottus flor. œtat. Ann.* 88. L'exergue fait voir *Mercure,* marchant son caducée en main, et précédé d'un chien. La légende y est : *Docebo iniquos vias tuas es impii ad te convertentur.*

L'orthographe *Bonarrottus,* que présente cette médaille, diffère en trois points de celle que j'ai suivie. D'abord en ce qu'il n'y a point d'*u* devant le premier *o,* et ensuite dans le redoublement des lettres *r* et *t.* Il est bien vrai, que le défaut d'un *u* avant l'*o* ne prouve rien ici ; étant d'usage d'exprimer l'*o* latin par *uo* en italien. Mais quant au redoublement des consonnes *r* et *t,* j'avoue sans détour ne savoir qu'en penser.

CAMPHUYSEN (Théodore-Rafelz). — *De l'école hollandaise, né en* 1586, *élève de Théodore Govertz.*

N°. 22. Un *Hiver,* dont le point de vue est un château ancien appelé *Crayenburg,* qui n'existe plus. Il était situé dans un petit bois aux environs de la ville de Leyde, laquelle on aperçoit dans le lointain. Devant le château passe un large canal, sur lequel deux hommes vont à patins, tandis qu'un troisième s'arrête sur un pont pour les observer. Un magnifique arbre, isolé au bord du canal, embellit la scène, qui enchante l'œil par la plus noble simplicité ; et la teinte rougeâtre répandue dans la partie reculée du ciel indique le haut degré du froid qu'il fait.

Sans employer la monotonie de la neige et en évitant le blanc pur, le bleu et le noir, ces couleurs froides qui dominent si généralement dans les représentations des hivers, *Camphuysen* n'a employé dans ce chef-d'œuvre de l'art que le givre la glacé, le dépouillement des arbres et la teinte bien entendue du ciel et du soleil couchant, pour parvenir à rendre avec la plus grande vérité les rigueurs de l'hiver sans aucune sécheresse ni dureté. Il y a réuni une touche grasse et moëlleuse extrêmement naturelle, à un style vrai et harmonieux, et à un clair-obscur qui charme. Aussi ce séduisant tableau est-il très-supérieur aux hivers de *Van der Neer* même. Ceci est d'autant plus remarquable que, né en 1586, *Camphuysen* est le premier et le plus ancien entre les paysagistes hollandais qui ont suivi les vrais principes, n'en ayant eu avant lui aucun qui fut digne d'être

imité. Ses ouvrages sont extrêmement rares, parce qu'étant très-jeune encore, il a abandonné la pratique de son art pour étudier la théologie, où il a puisé des erreurs qui l'ont rendu malheureux en lui suscitant une foule de persécuteurs,

P, H. 17 p $\frac{1}{4}$, L. 23 p $\frac{1}{2}$.

CARACHE (Annibal). — *Un des chefs de l'école bolonaise ou seconde école lombarde, né en* 1560, *mort en* 1609, *élève de son cousin Louis Carache.*

N° 23. Une *Caravane* en pleine marche le long d'un étang, dans un pays raboteux orné d'arbres et de buissons. Elle consiste en neuf figures et en une multitude d'animaux domestiques de toute espèce, entre lesquels plusieurs chevaux servent de monture aux personnes les plus distinguées de la caravanne, et d'autres sont chargés des ustensiles de ménage.

Ce tableau capital est un des meilleurs paysages du *Carache*. Il a fait jusqu'en 1795, partie de la collection du palais *Ferdinandin* des ducs de Brunswic.

T, H. 38 p, L. 47 p $\frac{1}{2}$.

CARACHE (Louis). — *Un des chefs de l'école bolonaise, ou seconde école lombarde, né en* 1555, *mort en* 1619, *élève de Prosper Fontana et de Camille Procaccini.*

N° 24. *Saint François en contemplation,* agenouillé devant une table de pierre.

C'est une figure entière de grandeur naturelle, du dessin le plus correct, et rendue avec une vérité, une force et une opposition surprenante. Les mains et l'habillement sont surtout à s'y méprendre, et prouvent que *Louis Carache* était aussi bon peintre que grand dessinateur.

T., H. 50 p. $\frac{1}{2}$., L. 39 p.

CHAMPAIGNE (Philippe de). — *De l'école flamande, né en 1602, mort en 1674, élève de Jacques Fouquières, un des disciples de Rubens.*

N° 25. *Achille découvert par Ulysse dans l'île de Scyros.*

Dans la cour d'un vaste palais, entourée de bâtiments magnifiques, l'on voit *Déïdamie,* fille du roi *Lycomède,* accompagnée de neuf de ses suivantes ou esclaves, dont une négresse, les unes debout les autres à terre dans des attitudes très variées. Elles examinent avec avidité le contenu d'une cassette, consistant en perles et autres bijouteries; tandis qu'*Achille,* au milieu d'elles en habit de femme, s'est emparé, avec une ardeur vraiment guerrière, d'un casque et d'un bouclier, qui font partie d'une armure dont le reste est encore à terre. *Ulysse,* un genou fléchi, harangue le fils de *Pélée.* Le compagnon d'*Ulysse,* appuyé d'une main sur lui, tend son autre main vers *Achille.* Derrière eux un domestique, tenant un cheval par la bride, termine ce groupe intéressant.

Ce superbe tableau, très-largement peint dans le style de *Le Sueur,* est sans contredit un des plus capitaux de ce grand maître. La composition en est aussi agréable qu'intéressante, la disposition très bien entendue, le dessin, tant des figures que de l'architecture, est correct; il est même judicieux au point, qu'on reconnait *Achille* par la carnation et les muscles, nonobstant sa beauté et son habit de femme. Enfin l'exécution en est si naturelle, que la robe de satin blanc, dont est vêtue la dame qui occupe le milieu du groupe, ferait honneur au pinceau de *Terburg* même. Les figures sont à peu près demi-grandeur naturelle.

T., H. 43 p., L. 51 p.

CHAMPAIGNE (Philippe de).

N° 26. *L'Apôtre Saint Jacques, le majeur,* vu de face à mi-corps, grandeur naturelle, appuyant une main sur son cœur, et tenant son bourdon dans l'autre.

Ce tableau, vraiment merveilleux et magique, a été gravé au burin en 1702 par *N. Bazin*. Il est entièrement dans le style d'*Eustache Le Sueur*. Aussi est-il compté parmi ceux que *De Champaigne* a peint de plus parfait, tant pour la noblesse, le gracieux et la vérité du dessin et de l'expression, que pour les charmes du coloris et l'excellence des raccourcis, du clair-obscur et du pinceau. Je puis même ajouter à cet éloge, qu'il n'est pas possible d'imaginer des mains plus belles, ni un caractère de tête d'une beauté idéale plus appropriée au sujet.

T., H. 28 p. $\frac{3}{4}$., L 25 p. $\frac{3}{4}$.

COXCIE (Michel). — *De l'école flamande, né en 1497, mort en 1592, élève de Bernard Van Orley.*

N° 27. *L'Ecce Homo,* ou *Pilate,* présentant *le Christ* nud et flagellé à une multitude de juifs rassemblés devant son palais. Petites figures de deux pouces et demi de proportion.

Une composition intéressante, un dessin correct, un coloris frais, brillant et agréable, une touche nette et soignée, une conservation parfaite, et surtout la rareté extrême des ouvrages de ce maître ancien, rendent ce tableau d'autant plus précieux que, par sa petite forme, il est très-propre pour les cabinets.

Derrière *le Christ,* dans un vestibule ouvert, des bourreaux sont occupés à flageller un homme attaché à une colonne. N'aimant pas d'imputer à *Coxcie* d'avoir péché contre l'unité dans sa composition, je préfère croire, que c'est un autre condamné qu'on flagelle; d'autant plus que les Romains, qui seuls pouvaient prononcer au grand criminel en Judée, avaient la barbare habitude de battre de verges ceux qu'ils condamnaient à morts.

P., H. 9 p., L. 10 p. $\frac{3}{4}$.

Observations.

Les biographes italiens font de grands éloges des ouvrages de cet artiste flamand ancien, qui a beaucoup étudié ceux de *Raphaël,* duquel ils assurent même qu'il a été l'élève, quoique ce prince de l'école romaine soit mort lorsque *Coxcie* n'avait que 23 ans. *Lanzi,* en parlant de ce dernier dans sa *Storia Pitto-*

rica, dit, « qu'à une invention fertile il joignait l'exécution la plus gracieuse ; » et que ses meilleurs ouvrages sont la plupart passés en Espagne, où ils ont » été achetés à de grands prix. »

DELEN (Théodore Van) et Corneille Poelemburg. — *Tous deux de l'école hollandaise. Van Delen, qui vivait encore en 1670, était élève de François Hals. Poelemburg, né en 1585, mort en 1660, était élève d'Abraham Bloemaert.*

N° 28. *L'Arc triomphal de Constantin* avec une partie du *Campo Vaccino* à Rome. Chef-d'œuvre admirable de *Van Delen*, de la plus grande finesse. Il est orné de très belles figures et d'animaux ainsi que d'un beau ciel, le tout dans un accord parfait avec l'architecture, par *Corneille Poelemburg*, la même année où celui-ci est mort.

Van Delen a si bien disposé cet arc, il a si artistement tiré parti des rayons du soleil, que non-seulement il y a réuni le ton le plus chaud et le plus enchanteur à l'effet le plus piquant, mais qu'il y a aussi su présenter distinctement, à l'œil du spectateur, jusqu'à quatorze des précieux bas-reliefs, que la piété ou la politique a si sottement enlevés à l'arc du bon *Trajan* pour en orner celui de *Constantin*.

Ce bijou de l'art a été peint en 1660. Il sert de preuve que ce n'est pas sans raison que les Hollandais ont accordé à *Van Delen* la palme sur tous leurs peintres d'architecture.

P., H. 15 p. ½., L. 19 p.

DENIS (Simon). — *De l'école flamande, artiste vivant, élève d'Anthonissen d'Anvers.*

N° 29. *Vue des environs de Namur*, peinte d'après nature.

Cette vue, qui est des plus pittoresques et des plus agréables, est prise sur la Sambre, près d'un four à chaux allumé, autour duquel on voit plusieurs personnes occupées, une charrette attelée, et une maison rustique. Du même côté deux hommes sont dans la rivière

avec trois chevaux, savoir un blanc, un noir et un bai. A l'autre côté de la rivière, dans une prairie, un berger garde des moutons et d'autres bestiaux. Plus loin on découvre une belle maison de campagne. Un homme dans une nacelle, quelques autres figures, des arbres et des buissons achèvent l'ornement de ce charmant paysage, qui est terminé par des montagnes bien variées, et embelli par un ciel argentin.

Ce tableau, agréable comme le plus beau jardin anglais, et d'une touche délicate et spirituelle, est le fruit de la reconnaissance de M. *Denis* envers son protecteur, mon défunt ami, le comte de *Robiano*. C'est le dernier ouvrage que cet artiste, aujourd'hui si célèbre en Italie, a fait à Anvers. Quoiqu'il l'ait peint très jeune encore, son talent y brille déjà dans toutes les parties de l'art et atteste le grand paysagiste. Les petites figures et les animaux y paraissent vivants. La terre, l'eau, la verdure, les montagnes, sont la nature elle-même, et doivent faire regretter, à sa patrie, la perte d'un tel artiste.

P., H. 11 p. $\frac{1}{4}$., L. 14 p. $\frac{3}{4}$.

DIETRICI (Chrétien-Guillaume-Ernest-Dietrich, dit). — *Peintre saxon, né en* 1712, *mort en* 1774; *élève de son père et d'Alexandre Thiele; mais plutôt de son propre génie et de la nature.*

N° 30. *La fuite en Egypte,* une des plus merveilleuses productions de ce grand artiste, qui y a montré tout son talent.

La sainte famille fuit, pendant la nuit, à travers un paysage boisé et montagneux. Un ange vole au devant d'elle avec un flambeau, dont la lumière produit un effet qui étonne. *Saint Joseph,* plein de respect et d'attention, dirige l'âne qui porte la Vierge. Celle-ci tient l'enfant divin endormi dans ses bras. Elle est couverte d'un manteau bleu; ses beaux traits, pleins de douceur et de modestie, annoncent son caractère virginal et divin. La physionomie de l'ange est celle d'un être céleste. La lune, qui s'élève vers l'horison, jette à travers des nuages, une faible lumière, qui rompt l'obscurité des derniers

plans, et ne contribue pas peu à l'effet magique de ce séduisant tableau.

La composition, le dessin et l'expression, tous trois également parfaits, les attitudes savantes, la gracieuse noblesse des têtes, la vérité frappante des étoffes, les charmes du coloris le plus suave, le clair-obscur le plus piquant, la dégradation des lumières la mieux conduite, jointes au pinceau le plus mœlleux et leplus délicat, qui surpasse le fini précieux de *Van der Werff* même, assureront toujours, à ce chef-d'œuvre de *Dietrici,* une place parmi les plus excellents bijoux de l'art. Les figures ont huit pouces de proportion. Il a été gravé en petit à l'eau forte par *Dietrici* lui-même qui a répété plusieurs fois le même sujet, pour satisfaire des personnes souveraines, de l'une desquelles vient le morceau précieux que je décris, qui est connu pour celui où cet artiste a le mieux réussi.

Ce qui prouve combien ce sujet a été heureusement rendu par *Dietrici,* c'est le prix très considérable qu'on paie pour des copies, même médiocres, qui ont été faites après. Preuve celle qui a été vendue chez *Tolosan* à Paris en 1801, que j'ai vue depuis lors, et reconnue pour copie au premier coup-d'œil.

P., H. 16 p., L. 13 p. ½.

DIETRICI (Chrétien-Guillaume-Ernest Diettich, dit).

N° 31. *Saint Jérôme recevant le viatique au pied de l'autel.*

Le saint, dont le corps tout ridé annonce l'extrême vieillesse et la vie pénitente, est agenouillé nud sur un tapis qui couvre les marches de l'autel. Un homme le soutient, tandis qu'un prêtre lui administre la sainte hostie. Un acolyte à genoux tient le calice consacré qui doit terminer la communion. Ils sont entourés de sept personnes qui prennent le plus vif intérêt à cette scène touchante, comme font aussi trois anges, deux chérubins et le lion même qui est couché auprès du saint. Une statue de la Vierge portant le corps du Christ, un crucifix, un rideau vert contre une colonade, et autres accessoires, contribuent à l'ornement de cette sublime composition.

De tous les sujets que *Dietrici* a traités, celui-ci est généralement reconnu comme faisant le plus d'honneur à son génie et à son rare talent à la fois; car il a osé entreprendre, d'après sa propre ordonnance et sans devenir aucunement copiste, le même sujet, sur lequel *Augustin Carache* et le *Dominiquin* s'étaient déjà disputé la palme dans deux tableaux d'autel, et il a su éviter, avec un succès complet, les défauts, qui déparent les chefs-d'œuvres célèbres de deux grands artistes si distingués, comme sont entr'autres le ton gris sombre et le manque de clair-obscur et d'effet dans le tableau *d'Augustin Carache*, les ombres trop noires et dures, et la position ainsi que l'expression de *saint Jérôme*, toutes deux outrées dans celui du *Dominiquin*, qui d'ailleurs, de même que *le Carache*, a fait paraître sans aucun besoin une campagne, vrai hors-d'œuvre, dans sa composition; à quoi j'ajouterai, que ses différents personnages ne prennent pas le véritable intérêt qu'ils devraient prendre à la scène.

Bien éloigné néanmoins de vouloir heurter l'opinion publique, en accordant la préférence à un ouvrage de *Dietrici* sur des tableaux si capitaux et si renommés de deux des plus grands artistes qu'aient produits l'Italie, je me bornerai à dire que, non-seulement il a évité leurs défauts, dans son merveilleux chef-d'œuvre que je décris, mais aussi je ne crains pas d'assurer, que l'œil le plus sévère y chercherait en vain un défaut quelconque. Sa composition et sa disposition sont pleines d'élévation et de sagesse; son dessin est admirable tant pour le choix que pour la correction; ses attitudes, ses expressions et ses airs des têtes sont au-dessus de tout éloge; ses différents plans sont aussi distincts que judicieusement assignés; sa perspective est parfaite, et ses draperies sont aussi variées que savamment jetées. Quant au clair-obscur, à l'harmonie, à la transparence et tout ce qui regarde le coloris, il excelle ici comme dans tous ses meilleurs ouvrages. J'observerai encore, que sa touche est si magique et son empâtement si naturel, dans ce précieux tableau, qu'on y distingue facilement l'espèce de chaque étoffe, et qu'on peut compter les milliers de rides, que le dessèchement des parties subjacentes a fait naître dans la peau du saint pénitent, centenaire

moribond. Les figures ont 12 pouces de proportion. Ce bijou de l'art a été peint, en 1739, pour le Duc *Ferdinand* de *Brunswic*.

T., H. 12 p., L. 17 p. $\frac{1}{4}$.

Observation.

Quoique ce tableau soit signé *Dietricy*, et que je n'ignore pas que *Dietrich* a toujours mis un *y* à la fin de son nom, chaque fois qu'il l'a écrit en toutes lettres selon la prononciation des Italiens; je me suis néanmoins permis de l'écrire avec un *i*, afin de me conformer ainsi à l'orthographe italienne ordinaire, généralement adoptée en France pour le nom de cet artiste.

DIETRICI (CHRÉTIEN-GUILLAUME-ERNEST-DIETRICH, dit).

N° 32. Le fameux tableau peint par *Dietrici* dans le style d'*Adrien Van Ostade*, connu de tout temps en Allemagne pour un de ses chefs-d'œuvre les plus magiques, et gravé par lui-même à l'eau forte en 1740, sous le titre du *Grossen Marckt-Schreyer*.

C'est une composition de vingt-trois figures de 7 pouces de proportion, représentant un charlatan monté sur une escabelle devant un tonneau au pied d'un arbre dans un village. Il est occupé à détailler le contenu d'un tableau à compartiments, suspendu à une perche. Un auditoire rustique se presse autour de lui, dans les attitudes les plus naturelles et les plus comiques. Un garçon, derrière lui, tient en l'air, sur un bâton, une cage remplie de rats.

Il est impossible de pousser plus loin l'illusion des couleurs qu'elle l'est dans ce tableaux, où il paraît que *Dietrici*, en conservant sa propre touche empâtée et spirituelle, s'est efforcé de surpasser la transparence et le clair-obscur admirables, les jours frisés, les tons dorés sans monotonie et les expressions vraies et naïves qui distinguent les meilleurs ouvrages d'*Adrien Van Ostade*. Ce chef-d'œuvre de *Dietrici* a orné jusqu'en 1795 la magnifique galerie des ducs de *Brunswick Wolfenbuttel*.

P., H. 15 p., L. 12 p.

DIETRICI (Chrétien-Guillaume-Ernest Dietrich, dit)

N° 33. *Le sacrifice d'Abraham.*

Dans un paysage montagneux, en partie boisé, le jeune *Isaac* nud, les mains liés sur le dos, est à genoux snr du bois sec qui couvre une espèce d'autel de pierres brutes, devant lequel on voit ses habits à terre. *Abraham,* tenant de sa main gauche la tête de la victime, est prêt à l'immoler de sa droite. Un ange l'arrête et lui montre le bélier embarrassé dans des ronces, qui doit être substitué à son fils.

La vue seule peut donner une idée de l'effet extraordinaire que produit, dans ce charmant tableau, la seule opposition bien entendue des couleurs *propres,* toutes claires et brillantes, sans qu'aucune des parties soit sacrifiée, comme repoussoir, à l'effet de l'ensemble. Les figures sont parfaitement dessinées. L'ange est vraiment céleste. *Abraham* annonce une résignation *bien douloureuse,* et *Isaac* une obéissance qui n'a pu détruire entièrement en lui la *crainte de la mort.*

La touche, quoique très-soignée, est large et empâtée. Le ciel surtout est d'une beauté ravissante, et d'un genre tout-à-fait extraordinaire. Ce morceau précieux vient de la vente mortuaire même de *Dietrici,* qui l'a peint en 1761. Les figures ont 7 pouces de proportion.

C., H. 16 p. $\frac{1}{2}$, L. 14 p $\frac{1}{2}$.

DIETRICI (Chrétien-Guillaume-Ernest dietrich, dit)

N° 34. Un clair et brillant paysage d'Italie, d'un ton chaud, vague et vaporeux, représentant une immense étendue de pays.

Le point de vue est pris d'une prairie au bord d'une belle rivière. Sur celle-ci passe un pont, de construction romaine antique, orné d'une statue, mais dont la vétusté a fait crouler en partie le parapet. Une maison, située à son extrémité, l'unit à un autre pont qui fait un angle avec lui au second plan. Les plans suivants consistent en une suite de montagnes vaporeuses, dont les

dernières se perdent dans un ciel très-agréable et clair. Le pont principal offre un passage continuel de figures et d'animaux, et la prairie est vivifiée par un troupeau de bœufs gardés par deux jeunes pâtres qui s'amusent à pêcher à la ligne.

La perspective aërienne, la grandeur de la composition, et la riche variété des plans donnent un grand mérite à ce tableau, Mais il devient encore bien plus intéressant par l'effet singulier du soleil sur l'eau transparente de la rivière et sur les différentes arcades des ponts. Il n'est d'ailleurs guères possible d'imaginer un ensemble plus pittoresque que celui qu'offrent ces ponts par leur forme et par leur position. Ce beau tableau où *Dietrici* a su réunir beaucoup de transparence à sa touche ferme et empâtée, a été peint en 1760.

P., H. 20 p., L. 27 p.

DIETRICI (Chrétien-Guillaume-Ernest Dietrich, dit).

N° 35. Le portrait d'un rabbin vu à mi-corps, de 22 pouces de proportion. Tableau qui enchante par son ton doré, sa touche large et empâtée, et surtout par l'effet singulièrement piquant et vrai de son clair-obscur, qui imite tellement la manière de *Rembrandt,* que beaucoup d'amateurs s'y sont trompés.

T., H. 12 p., L. 9 p. ¼.

DIETRICI (Chrétien-Guillaume-Ernest Dietrich, dit)

N° 36. Un agréable paysage, où une aimable dame, assise sur un banc, près d'une belle touffe d'herbes fleuries, caresse un petit chien *mopse*. Un jeune homme, appuyé sur une balustrade, l'observe attentivement, tandis qu'un arlequin folâtre derrière elle. Des arbres d'un très-bon *faire* occupent une partie du fond.

Dans ce tableau, l'artiste a si bien saisi le style de *Watteau,* si recherché dans son temps à Paris, qu'on y serait trompé, si une touche plus moëlleuse et plus naturelle, jointe à un ton général beau-

coup plus suave, n'y trahissait pas le pinceau de *Dietrici*. Les figures ont 7 pouces de proportion.

P., H. 22 p. $\frac{1}{5}$, L. 9 p. $\frac{1}{5}$.

DIETRICI (Chrétien-Guillaume-Ernest Dietrich, dit)

N° 37. *La grossesse de Calisto découverte.*

Diane, d'un air plein d'indignation, donne ordre à deux de ses nymphes de dépouiller *Calisto*. Celle-ci est assise, transie de frayeur, sur une pierre, les pieds dans l'eau, tandis que ses compagnes lui ôtent ses vêtements. Quatre autres nymphes prennent différemment part à cette scène, qui se passe dans une grotte rocailleuse ornée de quelques arbres.

Ce morceau plein de feu et d'imagination, où les expressions sont parlantes et le dessin noble, a été peint par *Dietrici en une seule heure de temps,* à l'occasion d'un défi, sous les yeux d'*Auguste II*, roi de Pologne, en 1730. Il offre une preuve parlante du génie et du pinceau étonnamment habile de ce célèbre artiste. Le fait paraîtrait impossible, s'il n'était attesté par toute la ville de Dresde, où ce morceau est généralement connu sous le nom de l'*A lla prima* de *Dietrici*. Ce grand homme n'a jamais voulu s'en défaire tant qu'il a vécu. Aussi vient-il de sa vente mortuaire. Les figures ont 9 pouces de proportion.

T., H. 17 p. $\frac{1}{5}$, L. 20 p. $\frac{1}{4}$.

DOES, le père (Jacques Van der). — *De l'école hollandaise, né en* 1623, *mort en* 1673, *élève de Nicolas Moyaert.*

N° 38. Un paysage clair, argentin, et du plus piquant effet, couvert d'une forêt de haute futaie, qui est percée dans son milieu par une clairière, près d'une fontaine de fort belle architecture où va s'arrêter une caravane qui arrive. Celle-ci est composée d'un conducteur, d'un garçon qui porte un agneau sur ses épaules, de

deux chameaux et un mulet très-chargés et de cinq moutons avec une chèvre.

Le talent vraiment unique de cet habile artiste pour ce qui concerne les animaux, surtout les moutons et leur laine, est encore relevé ici par une touche moëlleuse des plus finies, et par les tapis de perse, les coutils et autres objets chargés sur les bêtes de somme et dont les couleurs brillantes donnent à ce tableau un éclat qui lui fait accorder la préférence sur beaucoup d'autres productions de ce maître, souvent trop sombres.

P., H. 19 p. $\frac{3}{4}$, L. 17 p. $\frac{1}{2}$.

DURER (Albert). — *Chef de l'école allemande, né en 1470, mort en 1528, élève de Michel Wohlgemuth.*

N° 39. *Le Chevalier intrépide.* Admirable chef-d'œuvre d'*Albert Durer,* connu par plusieurs gravures, dont une fort bonne et rare, faite par *Durer* même en 1513, année où il a peint ce tableau.

La composition offre un chevalier armé de pied en cap et monté sur un fier coursier. La Mort, moins hideuse par l'art avec lequel elle est, représentée, lui montre un clepsydre. Elle est sur un cheval qui par son air abattu, fait un frappant contraste avec le précédent. Un monstre attaque le chevalier par derrière. Un chien effrayé se cache sous le cheval. Le paysage offre des rochers sauvages couronnés par une forteresse, quelques arbres et autres accessoires.

On chercherait en vain à se faire une idée de la rare perfection de cet étonnant tableau, en ne le jugeant que d'après les autres ouvrages, même les plus renommés, de ce grand artiste. Car, quel que soit d'ailleurs leur mérite, ils n'ont jamais la fonte, le moëlleux, le transparent, l'harmonie ni le clair-obscur, que ce morceau offre à un degré si éminent. L'armure d'acier luisant y étonne par son illusion ; et la touche, dans toutes les parties, égale celle de *Mieris* et de *G. Dou ;* tandis que le dessin est noble et correct comme celui de *Raphaël.*

Quelque parfait que soit ce chef-d'œuvre pour l'exécution, il ne l'est pas moins pour l'invention, par laquelle *A. Durer* a immortalisé d'une manière allégorique très-ingénieuse, l'héroïsme chevaleresque et l'âme inébranlable du fameux comte *François de Seckingen,* le plus ferme appui des protestants et la terreur des princes catholiques en Allemagne pendant les guerres de la religion. On le voit ici, tout couvert de ses armes, sur un cheval plein de feu. Il regarde avec le plus froid dédain la mort qui le menace, et ne paraît apercevoir ni le monstre qui l'attaque, ni l'horreur du local qui l'environne. La forteresse au haut du rocher, représente le château même où ce héros faisait sa résidence, et où il finit par s'enfermer pour s'y défendre, lorsqu'abandonné par ses amis il ne se trouva plus en force pour faire la guerre offensive. Il y soutint un siége opiniâtre contre trois électeurs réunis, qui ne purent en venir à bout qu'en le faisant blesser à mort par des tireurs apostés, après avoir appris, par la trahison de son domestique, qu'il faisait seul chaque nuit le tour de sa forteresse une lanterne à la main. Tout ceci prouve que le titre de *Chevalier intrépide,* que je donne à ce chef-d'œuvre de l'art, lui convient mieux à tous égards, que le titre ridicule de *Chevalier de la Mort,* qu'on a donné jusqu'ici aux estampes qui ont été gravées à différentes époques.

Ce précieux tableau, dans lequel ce grand homme s'est surpassé lui-même, est d'une conservation parfaite[1], quoiqu'à cinq années près il soit peint depuis trois siècles. Les figures ont 18 pouces de proportion.

T., H. 29 p., L. 22 p. ½.

DURER (Albert).

N° 40. Le portrait, grandeur naturelle jusqu'à mi-corps, d'une jeune beauté de Nuremberg, de la physionomie la plus enchanteresse, âgée de dix-huit ans comme l'indique un vers en ancien mauvais allemand, écrit par l'artiste sur un papier qui paraît cloué au mur. Ce charmant tableau, admiré par tous les connaisseurs, et

qui fait même les délices des amateurs de la beauté *idéale,* vient de la collection *Ferdinandine,* des ducs de Brunswick. Il est très-connu par les estampes qui ont été gravées après. Il est d'un fini admirable et d'une vérité frappante.

La demoiselle tient une branche d'herbe en fleurs dans une de ses mains. Elle est agréablement coiffée en cheveux tressés couverts d'un fin réseau, et elle s'appuie sur une fenêtre d'une élégante architecture gothique, ornée d'une statue. Au travers de cette fenêtre on aperçoit un paysage avec des fabriques.

Ce qui rend ce précieux morceau très-intéressant pour l'histoire de l'art, c'est que, nonobstant sa perfection, il est le plus ancien tableau d'*Albert Durer* qui soit connu, et par conséquent le premier bon tableau que l'Allemagne ait produit, ayant été peint en 1497, lorsqu'*Albert Durer* était dans sa vingt-sixième année. Il est conservé comme s'il venait d'être peint, quoiqu'il existe depuis trois cent onze ans. Enfin il sert à prouver que M. *Strutt,* dans son *Dictionnaire biographique des graveurs,* s'est trompé en disant comme beaucoup d'autres, après *Sandrard, que la première estampe d'A. Durer est datée de* 1497; *mais qu'il ne commença à peindre que quelque temps après, et que son tableau le plus ancien qui soit connu porte la date de* 1504.

P., H. 21 p. ½, L. 16 p.

DURER (Albert).

N° 41. L'*Ecce Homo,* composition de sept figures de 9 pouces et demi de proportion, vues jusqu'aux jambes. Elle est connue par l'estampe.

Ce tableau frappe par les caractères très-expressifs des têtes, ainsi que par la force et la fraîcheur de son coloris. La touche en est aussi spirituelle que délicate. Le monogramme d'*Albert Durer* s'y trouve, mais sans date.

P., H. 8 p. ¼, L., 8 p. ¼.

DURER (Albert).

N° 42. *Le Petit Financier.*

C'est un joli portrait à mi-corps, d'un quart de nature, connu sous ce nom, représentant un homme à la fleur de l'âge, vu de trois quarts, avec un toque, un habit rose et une toge noire. Il est assis devant une table, montrant d'une main des pièces d'or qui sont devant lui, et tenant une bourse dans l'autre main. A côté de lui sont ses armoiries, consistant en un écu d'azur au chevron d'or, deux étoiles d'argent en chef, un gland d'or feuilleté en pointe, et ayant pour cimier une étoile de l'écu entre deux panaches retroussés d'argent.

P., H. 10 p. $\frac{3}{4}$ L. 8 p. $\frac{1}{2}$.

DYCK (Antoine Van). — *De l'école flamande, né en* 1599, *mort en* 1641, *le meilleur entre tous les élèves de Rubens.*

N° 43. *Le Mariage de Sainte Catherine,* chef-d'œuvre ravissant et merveilleux de ce grand homme, qui surpasse pour le *bien rendu* tous les tableaux à composition historique que j'ai vus de lui.

Dans un paysage bien approprié au sujet, et dont une partie est cachée par un rideau artistement retroussé, la Vierge *Marie,* assise, tient en sa main droite une couronne de fleurs, dont elle va orner la tête de *sainte Catherine.* Elle égale en beauté, en noblesse, en grâces et en délicatesse les plus belles Vierges de *Raphaël* et du *Guide.* Un voile transparent flotte sur sa tête et sur ses épaules. Son manteau est d'un bleu d'azur clair, et son habit du plus beau rose. De sa gauche elle soutient sur son genou, dans une position vraiment élégante et des plus agréables, l'Enfant divin nu, dont néanmoins un linge très artistement jeté couvre en partie la nudité.

Il regarde avec intérêt la Sainte, dont il tient la main droite dans sa gauche, pour y mettre l'anneau nuptial qu'il a dans son autre main. *Catherine* fixe dévotement le petit *Jésus.* Sa tête nue est

suffisamment ornée par sa belle chevelure blonde. Son habit noirâtre est recouvert d'un manteau pourpre foncé, doublé de jaune doré, dont les plis sont larges et parfaitement bien jetés. Elle tient la palme du martyre dans sa main gauche, qui est appuyée sur une partie de sa roue brisée. C'est sur la jante de cette roue, que *Van Dyck* a mis son nom autographe en lettres romaines; circonstance, qui prouve le cas extraordinaire qu'il a fait de cet ouvrage; vu que, outre le tableau peint sur le tombeau de son père, on n'a trouvé jusqu'ici sa signature bien avérée que sur deux ou trois de ses productions.

Van Dyck, dans sa plus grande force à son retour d'Italie, a peint cet admirable tableau, avec tant d'amour et de soin, qu'il s'est surpassé lui-même, en ajoutant, au mérite de son propre *style,* les grâces du *Corrège* avec la carnation du *Titien,* et en employant à propos ce que la pratique du grand *Rubens,* son maître, lui offrait d'avantageux. Aussi puis-je dire avec vérité que, parmi les ouvrages à composition que nous a laissés cet excellent artiste, et dont le nombre n'est pas fort grand assurément, il n'en existe aucun qui réunisse, à un sujet aussi agréable et à des têtes aussi divines, un dessin si correct, des attitudes si bien choisies, un coloris si enchanteur, une carnation si vivante et si transparente, un nu si bien accusé, une touche si soignée et si caressée, en un mot une exécution si parfaite dans tous les points.

Ce chef-d'œuvre de *Van Dyck* est d'une conservation peu commune; il se trouve placé en face du chef-d'œuvre de *Rubens,* avec lequel il soutient la comparaison au point, que beaucoup d'artistes et plus d'un vrai connaisseur se sont trouvés embarrassés sur la préférence. Aussi cette merveille de l'art est tellement au-dessus de tout éloge, par sa perfection et son effet séduisant, qu'après l'avoir vue on cesse de s'étonner que le Marquis d'*Argens,* dans ses *Réflexions critiques sur les écoles de peinture,* ait envisagé *Van Dyck* comme le plus grand peintre qui soit connu depuis la renaissance des arts, et qu'il ait osé assurer « que, de l'aveu tacite de » presque tous les artistes, les ouvrages, où ce maître a déployé » tous ses talents, sont sans contredit supérieurs à ceux de tous les

» autres peintres, italiens, français et flamands, et nommément à » ceux de *Raphaël* et du *Titien*. » Eloge vraiment unique en son espèce.

Ce morceau inappréciable est resté jusqu'en 1802 à Bruxelles, dans la famille de *Bustancy*, pour laquelle il avait été peint. *Il n'a pas encore été gravé*. Les figures sont de grandeur naturelle.

T., H. 46 p. ½., L. 44 p. ½.

DYCK (Antoine Van).

N° 44. Le portrait, grandeur naturelle vu jusqu'à mi-jambe, de *la maîtresse de Van Dyck* en Italie, peint dans la manière enchanteresse du *Corrège*.

Il représente une jeune dame, d'une grande beauté, d'un air et d'un maintien aussi nobles que fins et gracieux. Elle est coiffée d'un chapeau de paille naturelle doublé de satin bleu, et orné de fleurs artificielles. Son habit est couleur de rose. Elle est asssise sur une chaise, et tient d'une main un miroir sur ses genoux pour placer, de l'autre main, un bouquet artificiel sur son sein, que couvre en vain un gaze trop claire.

Ce délicieux tableau, qui vient des descendants du célèbre *Rubens*, est un des plus précieux portraits sortis du pinceau magique de *Van Dyck*, qui s'en est servi de modèle pour toutes les Vierges qu'il a peintes après son retour d'Italie aux Pays-Bas, comme je l'ai dit au chapitre IX du premier volume.

T., H. 33 p. ½., L. 27 p.

DYCK (Antoine Van).

N° 45. Les portraits de deux jeunes filles, dont l'aînée présente une fleur à sa petite sœur. Celle-ci est assise au pied d'une colonne et s'amuse avec sa poupée. Près d'elles un rosier annonce l'entrée d'un jardin.

Ce tableau, très naïf, est traité avec la plus grande sagesse. Les couleurs y paraissent soufflées; les mains sont admirables; le tout y est d'une vérité si frappante que les figures paraissent sortir de la toile. Elles sont entières et de grandeur naturelle.

T., H. 44 p., L. 35 p.

DYCK (Antoine Van).

N° 46. Le buste d'un jeune homme en pelisse, de grandeur naturelle, vu de trois quarts.

I est de la plus étonnante vérité. Le *faire* en est gras et moëlleux; la touche en est soignée et caressée, la carnation vivante, le clair-obscur magique, et le coloris de la plus grande vigueur.

P., H. 17 p., L. 12 p.

DYCK (Antoine Van).

N° 47. *La Fuite en Egypte*. Grisaille précieuse, achevée avec soin par *Van Dyck*, pour être gravée de même grandeur par *Diepenbeeck*. La Vierge y est assise sur le devant avec le Sauveur sur ses genoux, tandis que *Joseph* mène l'âne à la pâture. Ces figures ont 14 pouces de proportion.

L'estampe ne donne qu'une idée très imparfaite de l'air noble et grâcieux des figures dans cet aimable tableau, dont la touche est moëlleuse, légère et caressée, et le tout extrêmement transparent.

P., H. 14 p. $\frac{1}{2}$., L. 11 p. $\frac{3}{4}$.

DYCK (Antoine Van).

N° 48. *L'Erection de la Croix*, connue par les estampes de *Bolswert* et d'*Audran*. Esquisse grisaille, d'un ton chaud, et une des plus spirituelles de ce grand homme, dont on y trouve même mieux, le génie et le *faire* divin, que dans le grand tableau, où il a

peint à peu de chose près le même sujet avec des figures plus grandes que nature, qu'on admire aujourd'hui à si juste titre dans le *Musée* de Bruxelles. Cette charmante esquisse surpasse surtout de beaucoup, pour l'expression, le feu et le génie, les estampes qui ont été gravées après. Les figures ont 5 pouces de proportion.

P., H. 9 p. $\frac{5}{4}$., L. 8 p.

DYCK (Antoine Van).

N° 49. Le portrait d'une dame vue presque de face jusqu'à la poitrine. Il est de la plus grande vérité, et du plus piquant effet. Le *faire* en est large et transparent, et la touche savante et facile. Il a 9 pouces de proportion.

C. ovale, H. 3 p. $\frac{5}{4}$., L. 3 p.

DYCK (Antoine Van).

N° 50. Le buste d'un Apôtre, grandeur naturelle. Tableau chaud et plein d'effet, d'une touche heurtée, très libre et très spirituelle.

T., H. 19 p. $\frac{1}{2}$., L. 14 p. $\frac{1}{2}$.

DYCK (Antoine Van).

N° 51. *Agar dans le désert.*

Remplie de désespoir, elle semble déjà avoir abondonné son fils *Ismaël* qui est couché mourant de soif à son côté. Elle en détourne même la tête. Dans cette situation déplorable, un Ange vient la ranimer, en lui indiquant une source. L'idée de cette esquisse *coloriée* est aussi savante et judicieuse, que l'exécution en est ferme et facile.

P., H. 9 p. $\frac{1}{8}$., L. 7 p. $\frac{1}{2}$.

ELZHAIMER (Adam). — *De l'école Romaine, mais né à Francfort sur le Mein en 1574, et mort en 1620 à Rome.*

N° 52. *Psyché et Cupidon.*

Cette beauté toute nue, dans la position la plus élégante, tient une lampe de sa main gauche; dans sa droite est un poignard qu'elle cache derrière son dos. Elle appuie un genou contre le pied d'un lit, couvert de velours rouge et de draps blancs, sur lequel, au lieu d'un monstre qu'elle compte y surprendre, elle voit avec étonnement l'amour, dans tous ses charmes, endormi sous les traits d'un enfant, non seulement très aimable, mais aussi d'autant plus intéressant pour elle, qu'il annonce une vigueur au-dessus de son âge.

Rien de plus beau, de plus svelte, de plus élégant, ni de plus séduisant que la figure de *Psyché,* qui est d'un dessin aussi noble que correct; il en est de même de celle de l'amour, dont on ne peut assez admirer la carnation, non plus que la fonte et le moëlleux délicat, avec lesquels *Elzhaimer* a su rendre les clairs et les ombres, que présentent les ondulations de ses chairs enfantines.

Ce délicieux tableau est, sans aucune comparaison, le chef-d'œuvre le plus parfait, tant pour le choix du sujet que pour l'exécution, que j'ai vu de ce maître, dont les productions bien avérées sont d'une rareté extrême. Il sert à prouver, avec combien de succès *Elzhaimer* a étudié les immortels ouvrages de *Raphaël.* Les charmantes figures ont 6 pouces de proportion.

C., H. 10 p. L. 7 p. $\frac{5}{4}$.

EVERDINGEN (Allart Van). — *De l'école hollandaise, né en 1621, mort en 1675, élève de Roland Savery et de Pierre Molyn.*

N° 53. Un paysage des plus agrestes, dont le premier plan, entre des chaumières très pittoresques, offre une grande et magnifique cascade, qui roule ses eaux avec violence contre des rochers, dont

les têtes se montrent au jour. Des pâtres avec des moutons et quelques autres animaux domestiques, ornent cette scène majestueuse. Un village Norwégien, situé dans une forêt de sapins entremêlés d'autres arbres, occupe les derrières de la composition.

Ce tableau est d'un tel effet, d'une touche si large, si savante et si ferme, et d'une vérité si étonnante, que l'art ne peut aller au-delà. Aussi suffirait-il seul pour démontrer, que M. *Lebrun* a eu raison de dire, dans sa *galerie des peintres flamands, hollandais et allemands,* « qu'*Everdingen* était aussi bon peintre, *et même meil-* » *leur* que *J. Ruisdaal* son disciple. »

T., H. 24 p. $\frac{3}{4}$., L. 31 p.

EVERDINGEN (Allart van).

N° 54. Vue des *côtes de la Norwège*, près d'un port enfoncé entre des montagnes. Composition très agréable, ornée de jolies figures, d'arbres, de vaisseaux et de fabriques.

On trouvera difficilement un tableau de ce grand paysagiste, qu'il ait terminé avec plus de soins que celui-ci, tant pour les figures et le paysage, que pour les vaisseaux et l'eau de la mer, qui est aussi transparente que dans les meilleures marines de *C. Vandenvelde.*

P., H. 14 p $\frac{1}{2}$, L. 22 p $\frac{3}{4}$.

ÉYCK, de Maseyck, dit Jean de Bruges, (Jean Van).

Inventeur de la peinture à l'huile, chef de l'ancienne école flamande, né en 1370, *mort en* 1441, *élève de son père.*

N° 55. *Eve avec sa famille.*

Ce précieux échantillon du pinceau de l'homme immortel à qui la peinture à l'huile doit sa naissance, fait voir *Eve*, assise devant l'entrée d'une grotte et donnant le sein au plus jeune de ses enfants; tandis que les trois autres enfants s'amusent auprès de la même grote, dans laquelle il y a un petit feu et quelques branches sèches des-

tinées à l'entretenir. Les plans reculés du paysage présentent en différens endroits, au moyen de figures extrêmement petites, les sacrifice d'*Abel* et de *Caïn*, le fratricide commis par celui-ci, et *Adam* qui laboure la terre : ce qui fait autant de fautes contre l'*unité*.

Ce charmant petit tableau, sans être exempt des défauts de son temps, est d'une fonte et d'une finesse vraiment étonnantes. Les figures y sont bien dessinées, les têtes sont gracieuses, les chairs vivantes et le coloris est agréable et vigoureux sans aucune dureté. Les figures ont à peu près 12 pouces de proportion.

P., H. 13 $\frac{5}{4}$ p, L. 10 $\frac{2}{3}$ p.

GEMINIANI (Hyacinthe). — *De l'école romaine, né en* 1611, *mort en* 1681, *élève de Nicolas Poussin et de Pierre de Cortone.*

N° 56. *Le massacre des Innocents.*

Dans un paysage bien éclairé, orné de fabriques, d'arbres et de montagnes, le cruel *Hérode*, assis sur son trône devant son palais et environné de ses satellites, regarde tranquillement cette scène d'horreur, qui s'exécute par ses ordres barbares.

Quoique cette composition capitale se ressente un peu de la manière froide pierreuse, qui fait trop souvent le reproche des ouvrages de *Nicolas Poussin*, maître de *Geminiani*, le dessin en est si noble et si correct, les figures en sont si sveltes, les expressions si sages, les groupes si bien disposés et les couleurs *propres* si brillantes, enfin, il y règne tant de mouvement et d'action, une touche si savante, et un *faire* si large, que les juges les plus difficiles ne peuvent lui refuser leur admiration, au point même que plusieurs le tiennent pour un ouvrage des plus soignés de *Nicolas Poussin* dans le temps où il s'occupait encore sérieusement du coloris. Mais ceux qui se sont rendus familiers avec les ouvrages d'*Hyacinthe Geminiani*, n'auront pas de peine à le reconnaître pour une des meilleures productions de celui-ci, dont on confond si souvent les tableaux avec ceux du *Poussin* son maître.

Le figures ont 20 pouces de proportion.
T., H. 54 p. L. 35 p, ½.

Observations.

Hyacinthe Geminiani, ou *Gimignani* comme l'écrivent plusieurs italiens, naquit en 1611 à Pistoie en Toscane, et mourut à Rome en 1681. Il étudia d'abord sous *Nicolas Poussin,* dont il finit par abandonner l'école pour entrer dans celle de *Pierre de Cortone.* Il est résulté delà que, pour la composition et le dessin, ses tableaux tiennent du *Poussin;* tandis que pour le coloris, les fabriques et les plafonds il semble avoir préféré le *Cortone.* Quelquefois aussi il a adopté le style du *Guerchin,* au point que son *Léandre* dans la galerie de Florence a passé longtemps pour un ouvrage de ce dernier.

Il a eu pour disciple son fils *Louis,* artiste également distingué; de manière que l'abbé *Lanzi* dit, « qu'on dispute encore quel des deux mérite la préférence. Il ajoute que le fils, moins correct dans le dessin que son père, était » plus agréable que lui dans ses compositions et même dans son coloris, surtout dans ses ouvrages à fresque, qui servent aujourd'hui de modèles aux » artistes à Rome, où le père et le fils ont vécu le plus, quoiqu'ils aient beaucoup travaillé aussi pour d'autres endroits. » L'excellent tableau de Saint Roch dans le dôme de Pistole, passe pour le chef-d'œuvre du père. L'église des capucins, devenue maintenant paroisse, renferme celui du fils.

GONZALES COQUES. — *De l'école flamande, né en* 1618, *mort en* 1684, *élève d'Adrien Brouwer et de David Ryckaert le père.*

N° 57. *Concert d'une famille anversoise.*

Sous un portique, contre un jardin, on voit huit personnes d'une famille distinguée d'Anvers, qu'on prétend être celle de l'échevin et aumônier *Van Eyck,* faisant un concert, où la musique vocale est accompagnée d'une petite orgue, d'une basse de viole et d'une guitare. Leur costume est espagnol. Le père, la mère et les deux oncles sont habillés de noir. Le fils, moine dans l'abbaye de *Saint-Michel,* porte l'habit blanc des *Norbertins;* et les trois filles sont en habits de couleur. Ces figures qui ont 16 pouces de proportion, sont vraiment vivantes, pleines d'âme et du dessin le plus parfait. Les mains, les draperies et tous les accessoires y sont d'une étonnante vérité. Le clair-obscur y est magique, le coloris très-vigoureux et la touche très-moëlleuse, empâtée et des plus spirituelles: en un mot, ce chef-d'œuvre de l'art est tellement admirable que, quoique les figures n'y soient que d'un quart de nature, il se soutient parfaitement dans tout son effet à côté de mes chefs-d'œuvres de *Rubens* et de *Van Dyck.* Epreuve que bien peu de tableaux

pourraient subir avec succès dans le nombre incalculable d'ouvrages des différentes écoles que j'ai vus jusqu'ici.

Au reste, tout éloge devient superflu pour un tableau si capital d'un artiste qui a mérité à si juste titre surnommé le *petit Van Dyck,* lorsqu'on saura qu'il l'a peint et signé en 1653, temps de sa plus grande force, c'est-à-dire dans sa trente-sixième année.

T., H. 27 p., L. 34 ½ p.

Observations.

La rareté des ouvrages de cet excellent artiste est telle que, si l'on excepte l'Angleterre, je suis assuré qu'on n'en trouvera pas douze dans toutes les collections soit particulières soit publiques que l'Europe entière renferme. Il n'est donc pas étonnant, que la majeure partie des amateurs qui habitent notre continent connaisse à peine de nom ce maître, dont ils n'ont jamais eu l'occasion de voir des tableaux, et dont le biographe qui en fait le mieux connaître le mérite, *Corneille De Bie,* dans son *Cabinet d'or,* volume in-4°, imprimé à Anvers en 1662, a accompagné son ouvrage d'estampes, qui sont assez intéressantes pour avoir engagé beaucoup de gens à les en tirer pour les mettre sous glace ou dans leur porte feuilles; ce qui a rendu fort rares les exemplaires complets d'un livre, que la langue flamande, dans laquelle il est écrit, mettait d'ailleurs à la portée de peu de monde.

Cet auteur, fils d'*Adrien De Bie* peintre d'histoire, a borné son travail aux principaux artistes entre ses contemporains, qui ont fait honneur au dix-septième siècle, par leurs talents dans les écoles des différents pays.

Entre tous ces hommes célèbres, dont parle *De Bie,* c'est sans contredit *Gonzales Coques,* dont il fait l'éloge le plus magnifique; d'abord en vers, page 316 et suivantes; puis de rechef en prose, page 397 et suivantes, où il dit entre autres, « que c'est vraiment un second *Apelles,* et que ses ouvrages offrent une » leçon pratique qui renferme la perfection de tous les préceptes de la peinture. » Il ajoute, « qu'aucune production de l'art ne peut surpasser ses » portraits, et que ceux-ci ont la touche nette du jeune *Holbein,* l'empâtement » moëlleux du *Titien,* la carnation vivante et vraie des portraits de *Van Dyck,* » la position naturelle et dégagée de ceux de *Rubens,* et le gracieux de ceux de » *Raphaël.* »

Avec tant de mérite, et une forme qui les rend propres aux cabinets des amateurs aussi bien qu'aux grandes galeries, il est facile de concevoir, que nos voisins les Anglais, beaucoup plus riches que nous, n'ont pas manqué de nous enlever, à force d'argent, ces bijoux de l'art, chaque fois que l'occasion s'est présentée, dans les cas fort rares où les possesseurs de ces portraits à composition, si honorables pour leurs familles, ont bien voulu s'en dessaisir.

GONZALES COQUES et LUC ACHTSCHELLINGS. — *Tous deux de l'école flamande; le dernier mort vers* 1620, *a été élève de Louis de Vadder.*

N° 58. *La piété de Rodolphe, comte de Habsbourg.*

Le sujet de cette composition intéressante est tiré de *Moreri* et

d'autres historiens. On y voit le héros *Rodolphe,* très-jeune encore marchant dévotement à pied avec sa suite derrière un curé et son clerc qui portaient le viatique à un malade, auxquels il avait cédé son cheval et celui de son écuyer, en les rencontrant dans une de ses chasses, et qu'il reconduisit vers l'église après les avoir accompagnés chez le malade. Trait de piété qui lui valut, de la part du Ciel, la promesse de la couronne impériale, à laquelle il avait si peu lieu de s'attendre en ce moment-là.

Cette scène si touchante est rendue ici par l'admirable pinceau de *Gonzales,* avec tout le sublime de l'*idéal,* toute la magie du *vrai,* tout l'enchantement du *coloris* et toute l'illusion de l'*effet.* Chaque partie de l'art contribue pour sa part ici au *bien-rendu* du tableau et à la perfection du *tout-ensemble*.... Au milieu du premier plan, le jeune *Rodolphe* attire tous les yeux par sa beauté et sa piété sincère, par son air grand et majestueux, sa taille svelte très-bien proportionnée et par sa démarche noble, ferme et dégagée. Devant lui le curé, le Viatique en main et assis sur un superbe cheval isabelle plein d'ardeur et de noblesse, fixe l'œil du spectateur par son recueillement, sa modestie et son air de sainteté et de dignité pastorale. Le personnage le plus marquant après celui-ci, est le clerc, qui ouvre la marche, tenant une grande lanterne d'une main et une sonnette de l'autre. Il est assis sur un cheval blanc, fort beau à la vérité, mais qui néanmoins est inférieur au précédent, pour la fierté et la noblesse, comme le clerc, avec son air tout mondain, cède le pas au curé. Les pages et les chasseurs qui suivent, expriment leur étonnement sur la piété exemplaire de leur seigneur, et plusieurs chiens annoncent le projet d'une chasse.

Tout ceci est exécuté avec des couleurs *propres* si savamment choisies, avec un dessin si parfait et si judicieusement *idéal,* un clair-obscur si magique, une touche si ferme et si naturelle, un effet si attirant, qu'il égale en tout la plus belle nature au point de faire illusion.

Le premier plan d'un magnifique paysage peint par *Luc Achtschellings,* est le théâtre où se passe cet évènement à jamais mémorable pour l'auguste maison d'Autriche. Le site, qui est des plus

piquants et des plus romantiques, en est pris dans les Alpes. Ce plan, ainsi que ceux qui suivent, représentent avec autant de vérité que de variété, des montagnes et des rochers entrecoupés par des vallons et par une rivière qui se succèdent à perte de vue et vont se perdre dans un beau ciel azur bien pétillant, avec lequel ils sont dans une harmonie parfaite.

Tous les plans antérieurs sont vivifiés par des groupes de muletiers, de bohémiens, de pâtres avec leurs troupeaux, de chasseurs, de voyageurs et autres figures appropriées à leurs distances respectives. Ils sont d'ailleurs ornés d'arbres du plus grand style, d'herbes en fleur, de fabriques et autres détails nombreux. Les plans postérieurs sont tous rendus vaporeux; et les plus reculés paraissent bleuâtres par leur grand éloignement. Les uns et les autres annoncent tant de génie et d'*idéal* dans leur auteur, ils offrent tant de *grandiosité*, ils sont d'un coloris si vrai, si vigoureux et d'une touche si ferme, si facile et si savante, qu'il parait douteux si *Gonzales* a mieux réussi en disputant la palme à *Van Dyck*, dans les figures et les animaux, que *Luc Achtschellings* en la disputant au *Poussin* et au *Lorrain* pour le choix et l'exécution dans le paysage de ce merveilleux tableau, qui ne cesse de faire l'admiration des connaisseurs et des vrais artistes. Les figures ont 8 pouces de proportion.

T. H. 40 p. ½, L. 51 p.

Observations.

Ce précieux tableau, qui faisait encore partie de ma collection lorsque j'ai terminé cet ouvrage, a cessé de m'appartenir depuis lors. Mais je crois ne devoir pas priver mes lecteurs de la description méthodique d'un ouvrage qui fait tant d'honneur à deux artistes de l'école flamande, trop peu connus jusqu'ici. D'ailleurs, la presque totalité des tableaux de *Gonzales* étant passée en Angleterre, je me compte heureux de pouvoir encore offrir au public l'analyse de deux de ses chefs-d'œuvre, qui suffiraient seuls pour prouver que son talent pour les petites figures allait de pair avec celui de *Rubens* et de *Van Dyck* pour les grandes.

Le possesseur actuel de l'article décrit ici, est S. E. le comte *Antoine d'Appony*, à Vienne, qui daigne m'honorer de son amitié, et auquel je l'ai cédé avec plusieurs autres très bons tableaux. J'ose espérer, que sa modestie ne s'offensera pas, si j'apprends aux amateurs le lieu où ils pourront dorénavant admirer une des plus parfaites productions de *Gonzales Coques*, dont les ouvrages sont devenus presqu'introuvables, et dont aucune galerie en France ou en Allemagne ne possède une composition.

Je me fais néanmoins un devoir de publier en même temps, que ce ne sont pas seulement le mérite extraordinaire et la rareté extrême de ce morceau qui

ont engagé ce seigneur à l'acquérir; non ! Son amour pour son souverain et pour sa patrie lui a fourni, dans le sujet même, un motif plus noble et plus désintéressé pour en désirer ardemment la possession. Ce motif si louable, a été la crainte de voir l'Autriche privée de la jouissance d'un monument si honorable pour l'auguste Maison, qui y règne depuis l'illustre *Rodolphe*, duquel cet admirable tableau retrace si vivement la rare piété, dont le ciel a étendu la glorieuse récompense sur toute sa postérité.

GUIDE (Guido Reni, dit le). — *De l'école des Caraches, ou seconde école lombarde, né en* 1575, *mort en* 1642, *élève de Denis Calvart.*

N° 59. *La sainte famille.* Composition de quatre figures à peu près de grandeur naturelle.

Ce précieux tableau, qui est de la meilleure ou deuxième *manière* du *Guide,* offre au spectateur, dans un degré éminent, toutes les grâces et les perfections qui caractérisent les ouvrages de ce grand homme. La Vierge, dont l'habit est pâle-rose et le manteau pâle-bleu de ciel, tient l'enfant *Jésus,* nu et endormi sur ses bras. Elle appuie sa joue droite sur la tête du sauveur, et contemple le ciel dans un recueillement extatique, qui semble ajouter encore à sa rare beauté et à son air grâcieux et doux. Devant elle le petit *Saint Jean,* nu aussi, paraît vouloir éveiller *Jésus* en lui présentant en bandeau ; mais *Saint Joseph,* qui est derrière la Vierge, lui fait signe du doigt pour l'empêcher de faire du bruit. Circonstance qui a fait nommer cet ouvrage le *Silence* du *Guide.*

Tout est large et moëlleux dans ce brillant tableau. L'ordonnance en est très-heureuse ; le dessin en est admirable ; les mains surtout enchantent par certaines délicatesses que le *Guide* seul a connues, et qu'on chercherait en vain dans les ouvrages des autres artistes, même les plus renommés ; le jour est grand et bien arrondi, et le clair-obscur est parfait. Les plis sont larges et bien placés; la carnation est vraie, et l'expression est digne d'une des meilleures productions du *peintre des grâces ;* en un mot, tout concourt pour assurer à ce morceau précieux sa place parmi les productions les plus distinguées de l'art. Il a coûté une somme énorme en Italie,

au feu comte *de Brühl*, premier ministre du roi de Pologne électeur de Saxe, de la galerie duquel il a fait le principal ornement.

T., Ovale, H 30 p. ½, L. 23 p. ¼.

GUIDE (Guido Reni, dit le)

N° 60. *La Vierge en méditation*, grandeur naturelle, nue jusqu'à mi-bras. Un voile gris-jaunâtre, très-artistement plié, couvre une partie de sa belle chevelure brune, et retombe sur ses épaules ; son habit est brun-rougeâtre foncé.

Rien de plus admirable, de plus sublime, ni de plus grâcieux que cette tête. Elle est peinte très largement, d'une touche moëlleuse et caressée, et son clair-obscur savant produit une illusion qui étonne. L'expression la plus naïve et la modestie la plus noble, relèvent encore le mérite de cette beauté *idéale* parfaite. En un mot, ce morceau précieux, de la deuxième ou meilleure *manière* du *Guide*, prouve comme le précédent, sans réplique, combien ce grand maître était digne du beau surnom, de *peintre des grâces*, que la postérité lui a consacré.

T., H. 18 p. ½., L. 15 p.

HAANSBERGE (Jean Ván). — *De l'école hollandaise, né en 1642, mort en 1705, élève de Poelemburg.*

N° 61. Un très-agréable paysage, vu au soleil couchant, du meilleur temps de cet habile artiste.

Au premier plan, cinq nymphes se baignent près d'une belle ruine. Le second plan est dans la demi-teinte. Les deux qui suivent sont éclairés. Tous trois sont ornés de figures et d'animaux. Une ruine et des broussailles forment le cinquième plan, et une suite de montagnes vaporeuses forme le lointain, qui va se fondre dans un ciel clair, vague et des plus séduisants.

Cet aimable tableau est du nombre de ceux, où *Haansberge* a

égalé le *faire* précieux, de son maître *Poelemburg*, à s'y méprendre.

P., H. 9 p. ½., L. 12 p.

HACKERT (Jean) et Jean Lingelbach. — *Hackert de l'école hollandaise, vivait encore en* 1656, *son maître est inconnu. Lingelbach est de l'école hollandaise aussi, quoique né à Francfort sur le Mein en* 1625. *Il est mort à Amsterdam en* 1687. *Son maître est inconnu.*

N° 62. Un charmant paysage, montagneux et boisé, du meilleur *faire* de *Hackert*, où l'effet du soleil produit des oppositions admirables. Il est orné de figures très belles et très finies par *Lingelbach*.

Le premier plan offre quelques pêcheurs occupés près d'une cascade, et une femme suivie d'un chien et conduisant un âne chargé. Le second plan, frappé d'un coup de soleil, offre des bergères avec leurs troupeaux et quelques autres figures. Une forêt épaisse forme le troisième plan. Au-dessus de cette forêt, des rochers bleuâtres se font voir à perte de vue. Un ciel azur, chargé de beaux nuages qui moutonnent agréablement, achève la beauté de ce charmant tableau, où tout est transparent et d'une touche délicate et spirituelle. Les figures ont 3 pouces et demi de proportion.

T., H. 24 p., L. 27 p. ½.

HACKERT (Jean) et Théodore Helmbreker. — *Tous deux de l'école hollandaise. Le dernier né à Harlem en* 1624, *est mort en* 1694, *à Rome. Il est élève de Pierre Grebber.*

N° 63. Un paysage montagneux des mieux composés et de la plus grande beauté. Des arbres magnifiques, des buissons et des broussailles en ornent le premier plan, sur une partie duquel une échappée du soleil produit le plus piquant effet. On y voit un muletier avec un mulet et un chien, et plus loin deux paysans en conver-

sation. Un grand étang, entouré de beaux arbres et de bois taillis, forme avec une prairie le second plan. Il y a des cygnes sur l'étang, et un homme y pêche à la ligne. Dans la prairie, on voit des troupeaux et des pâtres qui font du feu. Une suite de montagnes vaporeuses, avec des fabriques et des bois taillis, forment les derniers plans, qui aboutissent à un ciel clair, des mieux composés et des plus agréables.

Ce beau tableau n'est inférieur en rien aux paysages de *Both,* tant pour les jolies figures de *Helmbreker,* que pour la composition, l'effet très-piquant, la transparence, le clair-obscur, et surtout, pour la forme et la touche des arbres et leur feuiller.

T., b. 29 p. $\frac{1}{4}$., L. 38 p. $\frac{1}{2}$.

HELT, dit Stockade (Nicolas de). — *De l'école hollandaise, né en* 1613, *élève de son beau-père David Ryckaert le vieux.*

N° 64. *Une bataille.*

Dans un paysage clair, chaud et de l'effet le plus éclatant, on voit près d'une ville assiégée, située sur un rocher que baigne une rivière, un corps de cavalerie qui culbute avec fureur une troupe d'infanterie. Dans le lointain, au bord d'une pleine immense, se passe une bataille acharnée, dont une épaisse fumée, produite par le canon, dérobe une partie à l'œil du spectateur au second plan.

Ce beau tableau étonne aussi bien par son effet surprenant, que par son fini extrêmement précieux. L'expression des horreurs d'un combat y est rendue, dans les chevaux comme dans les hommes, avec la plus grande vérité. Le coloris est très agréable et transparent; tout, en un mot, y fait connaître le grand talent de ce maître hollandais, dont les ouvrages sont d'une rareté extrême dans sa patrie, par la raison, qu'il est mort en Italie, où son mérite l'avait fixé. Les figures ont 5 pouces de proportion.

T., H. 19 p. $\frac{1}{2}$., L. 26 p.

Observations.

De Helt, après avoir parfaitement appris son art dans sa patrie, semble s'être pressé d'abandonner celle-ci, pour n'y revenir jamais, et même sans y laisser de ses ouvrages. Aussi, quoique les auteurs disent qu'ils ont été recherchés par tous les Souverains pour leur mérite extraordinaire, leur rareté est tel que, dans la multitude inombrable de tableaux que j'ai vus, je puis assurer n'en avoir rencontré que cinq ou six de ce maître, tous portant sa signature. Entre ceux-ci j'ai distingué surtout chez M. *Winckler*, banquier à Leipzig, une belle bataille de même grandeur que la mienne, à laquelle elle pouvait servir de pendant, et au château de Frischau, en Moravie, un grand tableau historique à grandes figures. Quoique *De Helt* ait passé sa vie presqu'entière a Rome et à Venise, il a constamment conservé tant de traces du style de sa patrie, dans son dessin, son coloris et sa touche, qu'il ne peut en aucune façon être rangé parmi les peintres italiens, n'ayant pratiqué en Italie que ce qu'il avait appris chez lui.

HEUS (Guillaume de). — *De l'école hollandaise, né à Utrecht, où il est mort fort vieux. Il est élève de Jean Both.*

N° 65. Un charmant paysage montagneux et boisé, du choix le plus heureux, varié par de nombreux détails, d'un ton chaud doré, et traversé par une rivière.

Le premier plan est orné d'une belle eau transparente, bordée de rochers, d'arbres de haute futaie, de buissons, d'herbes et de pelouses qui s'y réfléchissent de la manière la plus naturelle. Tout à côté, sur un chemin raboteux plein d'ornières, un homme avec deux mulets et assis sur l'un, conduit l'autre qui est pesamment chargé. Au second plan, un muletier à pied passe avec son mulet chargé sur un pont très pittoresque, où le soleil darde ses plus forts rayons. Au troisième plan un pâtre avec une vache monte entre des rochers garnis d'arbres. Le quatrième plan est formé par un pré et terminé par un bois. Ces quatre plans paraissent faire partie d'une forêt. Ceux qui suivent consistent tous en montagnes vaporeuses, qui vont se perdre au loin dans un ciel chaud, clair et agréable.

Dans ce tableau, que tout prouve avoir été peint en Italie, *De Heus* a tellement saisi la manière de son maître, dans le choix pittoresque du site et de l'ordonnance, dans le coloris et son ton général, dans le dessin, la perspective, l'harmonie et l'effet, qu'à moins d'être examiné de près il en impose aux connaisseurs mêmes, et que ce n'est qu'à l'empâtement et la touche qu'on reconnait le pinceau de *De Heus*. Preuve convaincante de l'importance que doivent

mettre les amateurs à la connaissance de la *partie manuelle* de l'art, comme je l'ai dit souvent ailleurs.

T., H. 31 p., L. 38 p.

HEYDEN (Jean Van der) et Adrien Van den Velde. — *Tous deux de l'école hollandaise. Le premier, né à Gorkum en 1637, est mort à Amsterdam en 1712; son maître est inconnu. Le second, né en 1639, mort en 1672, a été élève de Jean Wynants.*

N° 66. *Vue d'une rue de Leyde,* traversée par un canal couvert de plusieurs ponts, près d'une brasserie nommée *le Cerf rouge,* avec des figures très-soignées par *Adrien Van den Velde.*

Ce tableau de *Van der Heyden,* vraiment merveilleux dans son espèce, n'a besoin d'autre éloge sinon de dire, que c'est une des productions les plus capitales et un chef-d'œuvre de ce maître inimitable, qui semble s'y être surpassé par l'exactitude inconcevable dans les plus minutieux détails. Les pierres, les briques, tuiles, planches, ferrailles, tout en un mot, y est rendu avec ses accidents, même dans les parties les plus éloignées, avec une vérité qui étonne. La diminution des objets, leur inclinaison et leur dégradation selon l'éloignement, et leur vaporeux aérien, sont rigoureusement conformes aux règles de l'optique et de la perspective tant linéaire qu'aérienne. Les couleurs les plus vives, et en apparence les plus disparates, s'y touchent sans se nuire. Le côté très fortement éclairé de la rue, où donne le soleil, réfléchit assez de lumière sur le côté opposé, qui est tout dans l'ombre, pour le mettre dans une demi-teinte clair et transparente où les moindres objets sont visibles, au point que, par ce moyen, les deux côtés de la rue se trouvent dans une harmonie parfaite malgré leur opposition tranchante. L'eau du canal, tranquille et transparente, répète avec une vérité magique le le côté de la rue frappée par le soleil. Les ponts et les arbres, qui se suivent de loin en loin, vont terminer agréablement le point de vue.

Au premier plan, en face de la maison d'un tailleur de pierres, se trouve un grand arbre très-élevé, sous lequel est couché un mendiant, qui demande l'aumône à une dame très-richement vêtue, accompagnée de son enfant et d'un joli épagneul qui abboie contre le pauvre. Figures charmantes, qui forment le principal groupe. C'est dans cet arbre et son feuiller, qu'on doit surtout admirer la subtilité incroyable du pinceau et la patience vraiment unique de *Van der Heyden,* à qui ce seul objet doit avoir coûté un travail, dont la longueur eut épouvanté tout autre. Mais, ce qui met le comble au mérite de ce bijou de l'art, c'est que les couleurs les plus vives, la touche la plus fine, et l'exécution la plus incroyablement minutieuse ne produisent ici rien de cru, de froid, de sec, de maniéré, ni de discordant, mais que tout y est chaud, suave, harmonieux et vrai comme la nature elle-même.

P., H. 21 p. ½., L. 27 p.

HEYDEN (Jean Van der) et Adrien Van den Velde.

N° 67. Un paysage, d'une beauté et d'une finesse inconcevables, coupés vers son milieu par la Moselle, qui y serpente à perte de vue. La rive gauche offre un terrain peu élevé, qui aboutit à un magnifique château environné d'un bois, derrière lequel se suivent des hauteurs qui vont se perdre dans un beau ciel. La rive droite est occupée par la petite ville de Pfalz adossée à une montagne.

Ce tableau admirable de *Van der Heyden,* qui n'est ni moins précieux ni moins capital que le précédent, est enrichi dans ses différents plans de très belles et nombreuses figures et de plusieurs animaux par *Adrien Van den Velde.* On en peut compter, tant grandes que petites, au-delà de trente. La parfaite intelligence du clair-obscur, que possédait *Van der Heyden,* lui a fait préférer l'heure du soleil couchant. Par cet heureux choix, les bâtiments et les hauteurs qui reçoivent les derniers rayons du soleil, font une agréable opposition, tant avec le terrain bas du premier plan en avant de la ville, qu'avec les autres parties du vallon, qui sont toutes en demi-

teinte, et auxquelles d'ailleurs la clarté de la rivière et les jours frisés, que reçoivent les figures, les arbres et les nombreuses broussailles, donnent l'effet le plus piquant. La ville, tournée vers le couchant qui l'éclaire encore, forme au second plan un amphitéâtre pittoresque de bâtiments entremêlés d'arbres.

C'est ici, où l'art et la délicatesse incroyables du pinceau de cet étonnant artiste se montrent dans tout leur jour. Car l'éloignement où est la ville rend la dimension, des pierres, briques, tuiles et autres objets, si petite, qu'il est déjà très-difficile d'en tracer le trait avec la pointe la plus aigue. Mais *Van der Heyden,* par un art à lui seul connu, à su joindre, au trait le plus exact, toutes les variations et tous les accidents des différents objets, et tous les effets que produisent sur eux le jour, l'ombre, la distance et la position, quels que soient leur petitesse et leur éloignement. Tout cela, aussi bien que les végétaux, la terre, les rochers, l'eau et le ciel enchanteur, est traité avec le pinceau le plus moëlleux et le plus délicat, avec la transparence la plus admirable, le clair-obscur le plus enchanteur et l'intelligence la plus parfaite des couleurs et des deux perspectives.

P., H. 17 p. L. 22 p.

HOLBEIN, le fils (Jean). — *De l'école allemande, né en* 1495, *mort en* 1554, *élève de son père Jean.*

N° 68. *La femme à double barbe.*

Ce portrait, un des plus renommée de *Holbein,* représente la fameuse *Marguerite Halseber* de *Bâle,* grandeur naturelle jusqu'à la poitrine, vue de trois quarts, ayant une toile blanche empésée et et plissée sur sa tête. C'est une vieille femme, d'une physionomie mâle fort intéressante, portant une barbe blanche, longue et bien formée, à chaque côté de son menton. La tête est rendue avec tant de force et de vérité, qu'elle paraît vivante et qu'on aperçoit son âme et son caractère. La transparence, le clair-obscur et la touche

nette et savante, qu'on admire dans ce beau portrait, attestent le rare talent que possédait le jeune *Holbein* en ce genre.

P., H. 13 p., L. 10 p.

Observations.

La galerie royale de Munich possède, sous le numéro 97, une copie très ancienne de cet intéressant portrait. Elle est assez bonne, quoique très inférieure pour l'exécution à l'original que je décris ici, où le nom de *Margret Halseber* se lit en toutes lettres, dont on ne trouve rien dans la copie. Circonstance, qui peut avoir induit en erreur M. le professeur *Von Mannlich,* directeur en chef des arts et des galeries en Bavière, lorsque dans le deuxième volume de son catalogue raisonné, publié en 1805, il dit « que ce tableau représente la tête » d'un *Vieillard* couvert d'une coiffe blanche. » Il l'attribue à *Henri* Aldegraff; peut-être veut-il dire *Albert?*

Cet article offre un des exemples les plus incontestables, parmi les cas assez nombreux, où les galeries publiques renferment des copies dont les originaux se trouvent chez des particuliers. Lorsque M. *Bruliot,* un des inspecteurs de cette galerie, a eu la complaisance de faire descendre le numéro 97, pour me le faire voir de près, je lui ai dit franchement la vérité, le priant d'en informer M. *Von Mannlich,* dans la ferme persuasion où je suis, que ce savant artiste n'en cachera rien au public, s'il donne une seconde édition de son catalogue.

HOLBEIN, le fils (Jean).

N° 69. Le buste, petite nature, d'un *magistrat* respectable, portant des moustaches et une belle barbe blanche, vue de face.

La carnation, dans ce beau portrait, n'a rien du ton enfumé que ce maître donnait souvent aux chairs. Elle y est d'une telle vérité, qu'on croit voir le sang circuler sous la peau; et la finesse de la touche y est poussée au dernier point, surtout dans les poils et les cheveux, qui caractérisent surtout le pinceau de ce célèbre artiste.

P., H. 12 p. ½., L. 11 p. ½.

HOLBEIN, le fils (Jean).

N° 70. Le buste d'*Erasme* dans sa vieillesse. Vu de trois quarts, demi-nature.

On trouve encore ici, au plus haut degré, l'extrême finesse dans la touche des cheveux et la délicatesse dans les chairs, qui distin-

guent tous les ouvrages de ce grand peintre. La tête est traitée avec tant d'art et de vérité, qu'elle paraît sortir du panneau, et qu'on y voit facilement que le modèle était un homme de beaucoup de génie.

P., H. 14 p., L. 11 p. ½.

Observations.

J'ai vu, pendant mes voyages, plusieurs portraits qu'on assurait représenter *Erasme*. Tous étaient peints par *Jean Holbein* le jeune, et incontestablement originaux; mais je n'en ai rencontré aucun, où *Holbein* ait peint son ami *Erasme* dans un âge aussi avancé que dans celui-ci. Personne n'ignore les obligations que *Holbein* avait à *Erasme*, entre autres celle du grand accueil qu'il reçut par sa protection, en Angleterre, du chancelier *Thomas Morus* et du roi même. Il n'est donc pas étonnant qu'il se soit évertué à prouver sa reconnaissance envers son célèbre protecteur, en contribuant à éterniser sa mémoire par de nombreux portraits.

J'avouerai néanmoins, que j'ai trouvé tant de différence entre ces portraits que j'ai peine à croire qu'ils représentent tous le même individu. Aussi ne prétends-je nullement garantir, que celui que je décris ici, offre les traits réels d'*Erasme*, quelqu'assurance qu'on m'en ait donnée.

HUGTENBURGH (Jacques Van) et Adrien Van den Velde.— *Tous deux de l'école hollandaise. Le premier élève de Berchem, était frère de Jean, peintre de batailles. Il est mort à l'âge de* 30 *ans. Le second, élève de Wynants, est né en* 1639 *et mort en* 1672.

N° 71. Un paysage clair, brillant et agréable, orné par *Adrien Van den Velde*, d'une multitude de figures et d'animaux, qui sont d'une vérité tout à fait magique.

Le site est pris dans le Tyrol. On y voit au premier plan, sur un large chemin à plusieurs ornières frappées par le soleil, un cavalier sur un cheval blanc, accompagné de deux chiens. Il fait l'aumône à un ménestrier ambulant. Tout auprès, contre un bloc de pierre, une femme assise allaite son enfant. Elle est entourée de deux villageois, d'une petite fille et d'un chien. Sur une pelouse qui borde le chemin, un pâtre avec son chien garde des moutons, Au second plan le même chemin offre deux groupes; l'un d'une femme avec un âne chargé et un chien, l'autre, d'un homme qui conduit un âne chargé de même. Le troisième plan est formé par

deux champs, dont l'un vient d'être labouré et l'autre est couvert de blé en sa maturité déjà en partie coupé. Tous deux sont adossés à une maison rustique avec son verger. Au quatrième plan un homme laboure avec une charrue attelée de deux bœufs et d'un cheval. Le cinquième plan est orné d'une rivière sortant des montagnes, sur laquelle un bâteau chargé est tiré par trois chevaux, conduits par deux hommes. Les plans suivants consistent en montagnes Alpines, qui, en partie garnies de bois et de fabriques et se prolongeant à perte de vue, vont se cacher dans les nuages d'un ciel clair, piquant et argentin, qui est rendu fort pétillant par le jeu des rayons du soleil.

Sans parler des charmantes figures, dont *Van den Velde* a enrichi ce séduisant tableau, le paysage offre par lui-même un si beau choix et tant de variété dans la composition, en même-temps qu'une vérité si magique et un pinceau si précieux dans l'exécution, qu'il dispute le pas aux tableaux les plus agréables de *Wynants*, et qu'on ne peut que regretter la perte que doit avoir fait la peinture par la mort prématurée d'un artiste aussi distingué que *Jacques Van Hugtenburgh* s'est montré dans le petit nombre de ses productions qui nous sont restées.

T., H. 15 p., L. 18 p. $\frac{1}{3}$

HUYSUM (Jean Van). — *De l'école hollandaise, né en* 1682, *mort en* 1749, *élève de son père Juste.*

N° 72. Un paysage *arcadique*, où l'ont peut dire avec raison, que ce grand artiste a poëtiquement embelli la belle nature.

Le premier plan fort rocailleux, au pied d'une montagne, est orné d'arbres, de buissons et d'une cascade, près de laquelle un berger, assis à l'ombre, voit paître ses moutons. Ce plan bien éclairé tranche agréablement avec le second, qui est en demi-teinte et présente un bois touffu d'arbres de différentes espèces. Le troisième plan représente de très-belles fabriques, dont la répétition dans

un grand lac fait le plus bel effet. Le lointain est formé par des montagnes qui se perdent dans un ciel des plus agréables.

Tout est clair, chaud et transparent dans ce charmant tableau, et tout y est parfaitement conforme aux règles des deux perspectives. Il est composé avec autant de sagesse que de noblesse, et l'exécution précieuse est digne du pinceau délicat de *Van Huysum*. Il a été gravé dans la *galerie des peintres flamands, hollandais et allemands,* par M. *Le Brun,* tom. III pag. 6, où ce grand connaisseur des productions de l'art, en parlant de ce tableau distingué, dit avec beaucoup de fondement, que « si *Van Huysum* a surpassé « tous les peintres de fleurs, il a *au moins* égalé les meilleurs pay- « sagistes. »

T., H. 20 p., L. 23 p. $\frac{3}{4}$.

HUYSUM (Jean Van).

N° 73. Un paysage *arcadique,* aussi parfait et aussi poëtiquement composé que le précédent, auquel il sert de pendant.

Un terrain inégal, à l'entrée d'une forêt, en compose les deux premiers plans. Ceux-ci sont ornés de fabriques et de quelques groupes de figures, dont le principal consiste en une bergère assise au pied d'une ruine, en un berger debout qui lui parle, et un chien couché près d'eux. Les arbres de la forêt sont beaux, bien variés et d'une touche délicate et fort naturelle. Le troisième plan offre une plaine, terminée par une magnifique ville en partie ruinée, derrière laquelle des montagnes vaporeuses se suivent et vont se confondre avec le ciel le plus clair et le plus agréable.

Cette composition charmante, aussi sage, aussi noble et d'un fini aussi précieux que la précédente, lui dispute la palme à tous égards.

T., H. 20 p., L. 23 p. $\frac{3}{4}$.

JARDIN (Charles Du). — *De l'école hollandaise, né en* 1635, *mort en* 1678, *son maître est incertain.*

N° 74. Un paysage montagneux des plus admirables.

On y voit au premier plan, sous les murs d'une antique forteresse, une jolie bergère qui trait une chèvre. Un vieillard lui parle, et quatre moutons sont autour d'elle, dans des attitudes bien variées, sur une pelouse dorée. Un jeune homme est occupé à boire de l'eau d'une fontaine. Les plans suivants sont formés par autant de montagnes vaporeuses, ornées de bois et de fabriques, et sont tous, aussi bien que le ciel dans lequel ils vont se perdre, du ton le plus argentin.

Ce séduisant tableau, qui est un des meilleurs de ce grand maître, renferme tant de perfections, qu'il est presque impossible d'en faire connaître tout le mérite dans une description telle que la comporte un catalogue. La composition en est noble et *grandiose* dans sa simplicité. Il a fallu bien du génie pour présenter avec succès tant de plans distincts, quoiqu'entassés dans un si petit espace. Les couleurs, tant *propres* que *locales*, sont si bien choisies qu'il en résulte *un tout* suave enchanteur et magique comme celui des plus piquants intérieurs d'*Adrien Van Ostade*. La touche est très-spirituelle et facile, quoique soignée et très-moëlleuse. Le dessin est correct et l'expression est si naturelle qu'on y distingue l'affection de chaque animal. La perspective aérienne, la transparence, le clair-obscur sont admirables, et, par un art peu commun, tout y est d'un effet qui étonne, quoique tout y soit en demi-teinte. En un mot, ce ravissant tableau est tel qu'on le compte avec raison parmi ceux qui font honneur à la peinture. Il a fait jusqu'en 1790 le principal ornement de la précieuse collection du comte *De Nesselrode*, grand chancelier du duché de Bergues. Les figures ont 7 pouces et demi de proportion.

T. H. 24 p. ½, L. 21 p. ½.

Observations.

En disant plus haut que *le maître de Du Jardin est incertain*, j'ai suivi les

principaux biographes. Je me fais néanmoins un devoir d'ajouter ici que dans le très-intéressant catalogue du comte de *Vaudreuil*, le rédacteur, M. *Le Brun*, dit expressément que ce célèbre artiste est *le meilleur élève qu'ait fait Berchem.*

JARDIN (Charles Du).

N° 75. Un paysage clair et argentin, pris dans le mont Apennin.

On y voit, dans un parc entouré de claies de jonc, une femme assise sur l'herbe avec son enfant sur ses genoux. Un agneau avec sa mère et un autre mouton sont couchés près d'elle contre un vieil arbre étêté. Le lointain est formé par des montagnes vaporeuses.

Ce tableau, très-largement peint, produit malgré sa simplicité, l'effet le plus piquant par l'opposition qui y règne, tant dans les plans entre eux que dans les animaux, qui sont d'une très-grande vérité.

Les figures ont 8 pouces et demi de proportion.

T., H. 12 p. $\frac{1}{2}$, L. 15 p. $\frac{3}{4}$.

JARDIN (Charles Du).

N° 76. Un paysage clair et argentin, connu par l'estampe de même grandeur que *Laurent* a gravée après, sous le titre de *La Pastorella frigiona*, qui ne donne qu'une idée imparfaite de la beauté de ce tableau.

On y voit au premier plan une bergère assise, filant à la quenouille, et ayant à ses pieds son manger dans une corbeille, d'où pend un linge artistement jeté à terre ; où se trouve aussi une gourde pour sa boisson. Derrière elle, une belle vache rousse tranche agréablement contre les montagnes du lointain et contre un ciel des plus argentins, varié par les charmants nuages *déchirés*, si bien connus de ce grand artiste. La figure a sept pouces et demi de proportion.

T. H. 12 p., L. 9 p. $\frac{3}{4}$.

JARDIN (Charles Du).

N° 77. *Une halte de chasse,* composée de deux cavaliers, une dame, dix autres figures, trois chevaux, dont un blanc, et six chiens de couleurs et de races différentes.

La scène se passe devant un cabaret bordant un lac et adossé à un bois, qui, avec la maison, met ce lac et tout le premier plan en une demi-teinte, rompue très-agréablement par les jours piquants des figures. Quelques fabriques, au-delà du lac, touchent à un beau ciel argentin.

Cette composition, qui doit être comptée parmi les plus capitales de *Du Jardin,* pour le nombre des figures, est aussi intéressante par l'exactitude du dessin et la vérité de l'expression, que par un effet piquant, une touche très-spirituelle et beaucoup de transparence. Les figures ont quatre pouces et demi de proportion.

T., H. 13 p. $\frac{3}{4}$, L. 18 p. $\frac{1}{2}$.

JORDAENS (Jacques). — *De l'école flamande, né en* 1594, *mort en* 1678, *élève de son beau-père Adam Van Oort.*

N° 78. *Adam et Eve dans le Paradis terrestre,* figure de grandeur naturelle.

Dans ce séduisant tableau, où *Jordaens* s'est surpassé lui-même, il a représenté nos premiers parents assis au pied de l'arbre de la science du bien et du mal. L'espace qui les sépare est occupé par un mouton couché sur l'herbe et par une chèvre qui s'abreuve dans une mare. Un admirable taureau et une très-belle vache, vus jusqu'à la poitrine, sont placés derrière *Eve*. Celle-ci tient dans sa main droite une branche chargée de deux pommes, l'une desquelles elle a déjà mangé à moitié. De sa main gauche elle saisit une branche semblable que lui présente le serpent pour la remettre à *Adam*. Celui-ci, s'appuyant à terre sur sa main droite, avance avec crainte sa main gauche vers ce funeste présent, qu'il semble n'accepter

qu'à regret et uniquement pour complaire à sa belle et imprudente compagne.

L'on ne peut rien imaginer de plus vrai ni de plus enchanteur que la carnation de ces deux corps, où l'on voit partout le sang circuler sous la peau, surtout dans celui de la femme. Ils disputent le pas à *Rubens* et au *Titien* pour la couleur; et ils sont d'un dessin si correct, qu'ils attestent une connaissance réelle de l'anatomie. Bien plus, *Jordaens*, si souvent incorrect dans ses autres ouvrages, a prouvé dans celui-ci qu'il possédait la science du dessin, dont il a si bien su vaincre les nombreuses difficultés, lesquelles il semble avoir cherché à se créer lui-même par les positions raccourcies extrêmement pittoresques qu'il a données à ses charmantes figures. Tandis que dans le taureau et la vache, qui paraissent vivants et qui égalent ce que *Potter* a fait de mieux en grand dans ce genre, il a prouvé en même temps son talent supérieur dans le dessin et l'exécution des animaux. En un mot, ce tableau est d'une vérité si magique, d'un choix si heureux, d'un pinceau si net, si caressé et si ferme, surtout d'un effet si agréable et si attirant, qu'il mérite à tous égards sa place parmi les productions les plus distinguées de cet excellent artiste. Il a orné jusqu'en 1806, l'hôtel de Harscamp, pour lequel il avait été peint.

T., H. 58 p. ½, L. 68 p. ½.

KESSEL (Ferdinand Van). — *De l'école flamande, vivait vers la fin du dix-septième siècle, élève de son père Jean.*

LES QUATRE ÉLÉMENTS.

Quatre délicieux tableaux, représentant *les quatre éléments*, par autant de *Génies*. Ceux-ci réunissent le mérite des formes gracieuses et du dessin parfait de l'*Albane*, à l'exécution précieuse et caressée, et à la carnation vivante des ouvrages les mieux finis de *Van Dyck*, que *Ferdinand* a égalé dans ces charmantes petites figures, comme son frère *Jean* l'a égalé dans ses merveilleux portraits, selon l'éloge que *Velasco* fait de ceux que cet artiste a peints

en assez grand nombre pendant son long séjour en Espagne, où il était peintre de la Reine. Chacun de ces génies est représenté dans un paysage rempli, sans confusion, d'un nombre infini d'êtres tant vivants qu'inanimés, qui caractérisent son élément, et dont le choix autant que l'emploi prouve le grand jugement et les connaissances étendues de ce maître dans la morale et l'histoire naturelle.

La multitude des objets y est distribuée avec tant d'art, qu'il en résulte de très-agréables ordonnances, également éloignées du désordre qui fatigue et de la froide symétrie qui déplaît. En un mot, ces morceaux, surtout les trois premiers, sont si pleins de mérite dans leur genre, tant pour la composition que pour l'exécution, que je n'ai pu m'empêcher de leur accorder une place dans ma collection, au risque même de m'exposer à la critique de ces soi-disans connaisseurs, qui n'apprécient les productions de l'art que par le nom du maître, et qui n'approuveront peut-être pas qu'il se trouve des ouvrages de *Van Kessel*, fussent-ils même du fils, dans une collection telle que la mienne.

Tout lecteur impartial verra facilement, j'espère, qu'en ceci je n'ai fait que me conformer à ce que je n'ai cessé de conseiller aux autres dans tout le cours de cet ouvrage, savoir : *de ne juger un tableau que d'après son mérite réel et intrinsèque, et nullement d'après le nom qu'il porte.* Aussi ne doutais-je aucunement, que tous ceux qui jugent par les yeux et non par les oreilles en cette matière, ne trouvent comme moi, que, si le nom de *Van Keesel* n'a pas atteint au rang suprême de réputation, à quoi la médiocrité du père doit n'avoir pas peu contribué, le fils a visiblement atteint, dans cet ouvrage aussi savant que bien rendu, le plus haut degré de perfection qu'on puisse jamais espérer dans un tel genre. Bien plus, ces quatre tableaux, vrais chefs-d'œuvre du jeune *Van Kessel*, ne participent en rien au froid coloris, à la crudité, ni à la sécheresse ou à la raideur des contours, qu'on observe dans les tableaux que peignait son père *Jean* dans le même genre. Au contraire, tout est ici chaud, harmonieux, coulant, moëlleux, transparent et suave; et le clair-obscur, ainsi que le vaporeux et la perspective aérienne y sont

savamment observés. La seule différence entre le style respectif de ces quatre tableaux, qui sont tous du plus précieux fini, est, que l'*Air* et l'*Eau* sont d'un ton clair et argentin, qui enchante davantage, tandis que le *Feu* et la *Terre* sont d'un ton plus chaud et plus en demi-teinte.

L'Air.

N° 79. Le génie nu, ayant une écharpe bleue qui voltige, est assis sur un nuage transparent, dans une position très pittoresque. Il a un beau perroquet *cacatou* sur sa droite, et de sa gauche il embrasse un superbe paon. Dans l'air, et sur la terre, sont dispersés des oiseaux de toute espèce, tous en mouvement et dans les attitudes qui leur sont naturelles et qui sont variées à l'infini, mais en même temps tous si bien disposés, qu'ils semblent ne faire qu'un seul groupe, éclairé par une dégradation exacte, à partir du Génie, qui en forme le centre.

L'Eau.

N° 80. Le génie nu, d'une beauté angélique, le bras entortillé dans une écharpe bleue et tenant une branche de corail rouge en main, s'appuie sur une grande urne qui vomit, avec de l'eau, une quantié de poissons et de crustacées. Le pied gauche du Génie repose sur une tortue. Derrière lui, une ville fortifiée sur un rocher défend un port de mer. Un superbe vaisseau de guerre vogue, à pleines voiles, dans une mer agitée, dont le *faire* et la transparence sont dignes du pinceau de *Van den Velde*. La terre, la mer, et l'air même, fourmillent de poissons, de crustacées, de mollusques, de reptiles, et en même temps des oiseaux et quadrupèdes qui s'en nourrissent.

Le naturaliste est étonné de la quantité prodigieuse d'animaux de toute espèce, même des plus rares et des parties les plus éloignées du globe, qu'il rencontre dans ces deux tableaux, tous rendus avec une vérité frappante, et presque tous caractérisés par leur instinct favori. L'artiste au contraire s'extasie, sur l'étendue des connaissances de ce maître, et sur l'art avec lequel il a su faire, de ces innombrables parties si disparates, un *ensemble* qui charme l'œil, même le plus difficile.

Le Feu.

N° 81. Le Génie nu portant une écharpe rouge flottante, et tenant la foudre en main, est porté en l'air sur un aigle magnifique. Le feu s'échappe partout entre les nuages. La mer fait voir un vaisseau qui brûle ; la terre fait voir des forgerons occupés, et autour d'eux les objets de métal auxquels ils ont donné la forme. Plus loin on voit des canons, des fusils et autres espèces d'armes à feu. Ailleurs sont représentés au naturel des proverbes relatifs à cet élément. Tout le reste, que présente cet intéressant tableau, est plus ou moins allégorique, et se rapporte à ce qui échauffe la tête ou le cœur de l'homme, comme la guerre, l'amour, le jeu, l'or, les liqueurs, le vin, le café, le poivre et les autres épiceries. Enfin tout ce qui sert aux opérations chymiques termine cette composition, si compliquée, que la rare intelligence du maître a rendue si facile à expliquer.

La Terre.

N° 82. Le Génie, en partie couvert d'un manteau jaune est appuyé sur un beau tapis de Perse, contre un tonneau, sous une treille chargée de raisins. Il tient une coupe élevée dans sa gauche. Tout le premier plan autour de lui, offre des fleurs, des fruits, des racines, des légumes, des quadrupèdes sauvages d'Europe, surtout de ceux qui *terrissent*, et quelques insectes. Le second plan fait voir une ferme, avec son verger, près de laquelle un chasseur, à côté d'une pièce de blé mûr, tire sur un cerf, que quatre chiens poursuivent. L'horison est terminé par un village environné d'arbres et par des hauteurs bleuâtres.

Ces quatre charmants tableaux, peints sur toile, sont tous signés par l'auteur. Ils ont chacun 14 p. $\frac{1}{2}$ de haut et 18 p. $\frac{1}{3}$ de large. Les Génies mesurent 6 p. $\frac{1}{2}$.

KEYSER (Théodore).—*De l'école hollandaise, vivait en* 1620 ; *son maître est inconnu.*

N° 83. Un *Guerrier* de 12 pouces de proportion, vu jusqu'à

mi-corps, avec une cotte d'armes et un manteau, sur un fond de paysage.

Ce petit bijou est d'une vérité et d'un effet surprenants, et du plus précieux fini. On ne peut le comparer qu'aux meilleurs ouvrages de *Terburg* ou de *Gonzales:* mais il est beaucoup plus fini que ceux-ci, et d'une touche plus spirituelle et plus grasse que ceux-là. Rien de plus rare que les ouvrages de cet habile artiste, dont le tableau des *quatre Bourguemaîtres* N° 356, et le *Portrait d'un homme* N° 357, qui ornent le *Musée* à Paris, et qui ornaient ci-devant la collection *Stadhoudérienne,* suffisent pour constater le mérite extraordinaire.

C. ovale, H. 6 p., L. 4 p. $\frac{5}{4}$.

LAIRESSE (Gérard). — *De l'école hollandaise, né à Liége en* 1640, *mort à Amsterdam en* 1711, *élève de son père Regner.*

N° 84. *La Prospérité de la ville d'Amsterdam,* Allégorie vraiment admirable.

Il semble que *Lairesse* ait voulu, dans cette composition si compliquée et si savante, donner une preuve pratique, de la bonté des règles de l'art qui sont renfermées dans son ouvrage *sur la Peinture,* par la réussite complète, avec laquelle il a rendu un sujet aussi difficile.

Deux rideaux pourpres retroussés découvrent un enfoncement à perte de vue, où l'on voit, en plein air sous un ciel azur-argentin, un superbe monument allégorique, où tout annonce l'homme de génie. Il est composé d'une multitude de statues si parfaitement disposées et balancées, dans leurs attitudes infiniment variées, que, de la réunion de tous les groupes particuliers, il résulte un seul groupe général qui pyramide d'une manière enchanteresse.

Au milieu, sur le devant, la ville d'Amsterdam, personnifiée et assise sur ses *pilotis,* tient sa droite sur son écusson, et étend sa gauche vers un plan soutenu par des génies. Celui-ci représente en petit toute la ville avec son port, dont la Renommée publie la

splendeur et la prospérité. Assistée de deux lions qui sont à ses pieds, cette ville écrase ses ennemis. Derrière elle, près d'une colonnade, l'on voit la Justice, appuyée sur le Pouvoir suprême, effrayer et mettre en fuite les vices et les crimes. Comme la Justice, la Religion tient la première place après du Pouvoir suprême. L'Education publique, la Liberté etc., les accompagnent. A leur gauche, près d'une belle rotonde d'ordre corinthien, se montre un groupe, composé des Arts, du Commerce et de la Navigation. Un groupe à leur droite présente la Pêche, l'Agriculture et la Paix. Celle-ci, accompagnée de plusieurs génies, est portée sur un nuage, et présente d'une main à la Ville, des rameaux d'olivier *rayonnants de gloire,* emblême de ses traités avantageux; tandis que de l'autre main elle verse des trésors sur un peuple nombreux, qui les recueille avidement. Le lointain de cette admirable composition est terminé, d'un côté, par les ponts et la magnifique maison-de-ville d'Amsterdam, dont le beau clocher se fond dans les nuages; de l'autre côté par les vaisseaux nombreux qui remplissent son port. Une galerie occupe le premier plan de ce précieux tableau. Elle est remplie de spectateurs qui admirent l'invention et l'art statuaire de cette savante allégorie. Ces figures ont près de 8 pouces de proportion; leur costume est judicieusement choisi. Ainsi que tout le reste du tableau, elles sont d'un dessin parfait; l'expression en est parlante; le ton général du coloris est très sage, agréable et suave; enfin l'exécution, dans tous ses points, est large savante est soignée.

T., H. 17 p. ½., L. 23 p. ¼.

LAURI (Philippe). — *De l'école romaine, né en* 1623, *mort en* 1694, *élève de sa famille et d'André Sacchi.*

N° 85. *La Fuite en Egypte.*

La Vierge, assise sur un âne, tient l'Enfant divin, qui carresse *saint Joseph.* Celui-ci marche à côté de la Vierge, portant un bâton sur son épaule, un panier plein de ses outils de charpentier. Un ange voltigeant tient la bride et les conduit. Le ciel présente un agréa-

ble groupe d'anges et de chérubins, semant de fleurs les pas de la sainte famille. Le paysage est orné de palmiers, de buissons, d'herbes et d'une cascade. La perspective offre l'aperçu d'une ville.

Cet aimable tableau, connu pour un des meilleurs de *Lauri*, est peint très-largement. On y retrouve le génie heureux de ce maître pour la composition et l'allégorie. Le dessin est admirable, l'expression est d'une vérité frappante, le pinceau est moëlleux et empâté, et le coloris égale en tout point celui de la bonne école flamande, tenant beaucoup à celui de *Teniers*. Les figures ont 7 pouces et demi de proportion.

T., H. 14 p $\frac{1}{2}$ L 11 p.

Observations.

Balthazar Lauri était un bon artiste flamand qui se fixa en Italie où naquit son fils *Philippe*, qui ne dût probablement qu'à son père le mérite si rare parmi les Romains d'être devenu bon coloriste. Ses tableaux sont annoncés comme de petits bijoux par les biographes italiens ; ils ont même excité l'admiration de *Mengs, qui approuvait si rarement les ouvrages d'autrui.*

LOO (Jacques Van). — *De l'école hollandaise, né en* 1614 *à l'Ecluse en Flandre, mort en* 1670 ; *élève de son père Jean.*

N° 86. Un *Matelot*, de la mine la plus joyeuse, tenant en main une coquille nacrée, nommée *oreille de mer*, remplie de genièvre, qu'il va boire avec une satisfaction dont la vérité frappante réjouit même le spectateur. Il est vu de face à mi-corps, grandeur naturelle, en plein air. Il est nu jusqu'à mi-bras ; le reste de son corps est couvert d'un linge et d'un manteau brun artistement jettés. Sa belle chevelure noirâtre, et son habit brun, font, avec le reste du tableau, une opposition qui charme.

Cet agréable tableau, peint très-largement, est d'une touche nette, moëlleuse et caressée. La carnation en est vraie et transparente : le dessin et le clair-obscur sont parfaits : mais l'attitude des mains et de la tête, aussi bien que le raccourci de cette dernière, sont tout-à-fait admirables, et prouvent, combien les Hollandais

ont raison de placer cet excellent artiste parmi leurs peintres les plus célèbres.

P., H. 28 p., L. 23 p.

Observations.

Il faut bien se garder de confondre l'auteur de ce tableau avec les *Van Loo* peintres français, qui ne sont que ses descendants, ni avec *Théodore Van Loo,* peintre flamand.

Jacques Van Loo, dont il s'agit, appartient exclusivement à l'école hollandaise. quoique vers la fin de ses jours il se soit établi à Paris pour y vivre avec son fils *Louis,* qui y demeurait depuis sa jeunesse. *Jacques* était né d'une famille noble à l'Écluse en Flandre en 1614 : il était élève de son père *Jean,* qu'il surpassa au point d'égaler les plus fameux artistes hollandais. Nonobstant son grand mérite, ce maître est peu connu jusqu'ici en France, où la rareté de ses ouvrages les a sans doute empêchés de se répandre Son principal élève a été *Eglon Van der Neer.*

MARATTI (Carlo). — *De l'école romaine, né en* 1625, *mort en* 1713, *élève d'André Sacchi.*

N° 87. *Une sainte famille :* où l'enfant *Jésus* est couché nu endormi, dans son berceau, sur un drap blanc qui couvre un traversin cramoisi.

La Vierge, habillée de rouge avec un manteau bleu, lève avec circonspection un drap pâle-vert, pour montrer le sauveur au petit *saint Jean* qui, les mains jointes, veut l'adorer. Il regarde attentivement la vierge, qui lui fait signe du doigt de ne pas faire de bruit. L'agneau de *saint Jean* et un rideau retroussé terminent cette composition agréable et pleine de sagesse, d'un des ouvrages les plus précieusement finis de ce grand maître, qui, à un dessin aussi correct que noble et gracieux, a su joindre toute la beauté et la dignité qu'exige le sujet, avec une expression aussi vraie qu'intéressante. Les figures ont huit pouces et demi de proportion.

Toute la ville de Vienne sait que ce bijou de *Carlo Maratti* est un présent fait par le pape *Benoît XIV,* à l'impératrice *Marie-Thérèse* qui, après l'avoir eu pendant vingt ans à côté de son lit, l'a donné comme un souvenir, deu avant sa mort, à la comtesse *Vasquez* sa grande maîtresse de cour : d'où il est passé entre les mains du comte *Kollonitz,* et a été vendu dans sa vente mortuaire en 1800,

avec le cadre doré moderne, qui y est maintenant, et que ce seigneur avait substitué au cadre très-riche, garni de pierreries dont *Benoît XIV* l'avait fait orner.

C. ovale, H. 7 p $\frac{1}{7}$. L. 6 p.

MARATTI (Carlo).

N° 88. *L'Adoration des Bergers.* Esquisse fort avancée, dont les figures ont 12 pouces de proportion.

La scène se passe dans une étable, où les bergers se pressent à l'envi d'approcher au plus près du Sauveur, qui est couché nu sur la paille : circonstance, dont les bergers semblent temoigner leurs regrets. La Vierge, pleine d'une douceur divine, leur montre cette paille d'une main, et de l'autre elle tient levé le drap qui couvrait l'Enfant divin. *Saint Joseph* fixe avec intérêt la scène, qui n'est éclairée que par un rayon de lumière céleste, entrant dans l'étable au-dessus du râtelier qui sert au bœuf et à l'âne. Les jours frisés résultant de cette lumière unique, joints au dessin noble et aux expressions senties qui caractérissent ce grand maître, rendent cette composition très-intéressante.

T. H. 14 p., L. 18 p.

METSU (Gabriel). — *De l'école hollandaise, né en* 1615, *mort en* 1658; *son maître est incertain.*

N° 89. *La Belle évanouie.* Tableau capital, du plus brillant effet, et du plus précieux fini de ce grand maître.

Il représente, dans une chambre à coucher, une aimable Dame évanouie. Une chaise avec un oreiller de mousseline rayée lui sert d'appui Son bras gauche y repose de manière que sa belle main pend, comme n'ayant plus de ressort, avec une vérité et un raccourci qui étonnent. Son bras droit repose sur sa cuisse, et sa tête penche un peu vers son sein qui est découvert. Une servante accourt

avec du vinaigre et un linge pour la secourir. En passant, elle rassure la charmante fille de la dame, qui pleure auprès de sa mère, essuyant ses larmes de la main droite, et tenant une magnifique poupée sur son bras gauche. Derrière la malade on voit son lit et une table avec un tapis de perse, où il y a un tonnelet à sel. A ses pieds est un pot de nuit d'argent poli.

L'école hollandaise, si supérieure en cette partie, n'offre aucun tableau, où les étoffes soient rendues avec plus de vérité et plus de variété d'espèces. Le déshabillé de la dame, bordé d'hermine est en velours de soie rouge et son jupon, garni d'une bordure, est en gros grain de la même couleur et de la même teinte que le velours du déshabillé. Un mouchoir de mousseline couvre sa tête. La jeune demoiselle a un habit long de satin blanc et un tablier de mousseline. La poupée a un habit de taffetas brun-foncé rayé de blanc, une juppe de taffetas gris-argentin, et un mouchoir de gaze. Enfin l'étoffe de laine jaune-sale du casaquin de la servante, est conforme à son état.

Jamais peintre hollandais n'a poussé plus loin la perfection du dessin, de l'expression, du coloris et du clair-obscur, que *Metsu* l'a fait dans ces figures qui forment un groupe très bien disposé où les reflets sont admirables, où tout est transparent, très largement peint et éclairé, et d'une touche très savante quoique fondue et du plus précieux fini.

Les artistes s'accordent à dire que ce chef-d'œuvre, qui n'a jamais été gravé, offre un sujet des plus heureux pour la gravure. Les figures ont 13 pouces de proportion.

T., H. 24 ½ p, L 21 p.

METSU (Gabriel).

N° 90. *Le Repas de l'Amiral.* Composition capitale et du plus précieux fini de *Metsu.*

Devant le perron d'une maison de campagne, un Amiral hollandais, couvert d'un chapeau à plumet blanc et rouge, est assis à une

table servie, dont la nappe couvre en partie un riche tapis de Perse à fond cramoisi qui pend jusqu'à terre. Sa fille est à sa gauche et son jeune fils à sa droite. Sur la table est placé devant lui un grand pâté ouvert de couleur brune. Soulevant d'une main sa serviette pour ne pas se mouiller, il soutient de l'autre main un verre à vin de forme ancienne longue et étroite terminé par une boule sans pied ; il boit à long trait le vin de Champagne qui y est contenu. La longueur de ce verre, qui est de plus de deux pieds, l'oblige à tenir sa tête fort renversée en arrière. Tandis que son fils mange, son aimable fille les amuse tous deux par son chant et sa guitare. Un trompette en bel uniforme, placé derrière l'amiral, sonne une fanfare pendant que cet officier boit. L'instrument est orné d'un large pavillon orange. Un page tenant d'une main une espèce de bocal de verre, aussi large et aussi plat qu'une assiette et dont le pied est très-long et mince, y verse de très-haut, hors d'une sorte de cafetière de forme également ancienne, qu'il élève de l'autre main, une liqueur blanche ; et un valet de cuisine apporte un pâté chaud très-pesant qu'il va placer sur la table. Entre celui-ci et la demoiselle on voit un grand chien d'une très-belle espèce, et un tabouret couvert d'un riche coussin. Le fond du tableau consiste en bosquets qui vont aboutir au bâtiment.

Quelqu'intéressantes que soient toutes les figures dans ce précieux tableau, la demoiselle attire surtout l'attention. Placée le plus près du spectateur, c'est elle qui reçoit la plus forte lumière. Rien de plus aimable que cette beauté ; rien de plus grâcieux que son maintien et son expression ; rien de plus élégant que sa position et son attitude. Elle penche sa tête affectueusement vers son père. Un de ses pieds pose à terre, l'autre est appuyé sur un marche-pied. Les mouvements enchanteurs de ses doigts délicats, sur les cordes de sa guitare, ajoutent encore aux charmes de ses belles mains. Elle est coiffée en cheveux ; sa gorge est nue, son habit est d'un beau rouge et sa jupe d'un jaune-paille. Ses souliers sont noués avec des rubans.

De cette charmante figure, le jour se répand sur le reste du tableau avec une dégradation parfaite. La richesse de la composition, la

correction du dessin, le bon choix des attitudes et des couleurs, la vérité des draperies et de leurs plis, la délicatesse de l'empâtement et le fini précieux de la touche, contribuent tous à donner du prix à ce morceau, aussi rare que distingué. Les figures ont 7 pouces et demi de proportion.

T., H. 16 p. ½ L. 15 p.

METSU (Gabriel).

N° 91. *La Fruitière.*

Dans une niche, dont un côté est garni de vigne, l'on voit une femme, jeune et aimable, en jaquette rouge, avec collerette blanche, dans une attitude très-grâcieuse, appuyant une main sur le bord de la niche et soulevant de l'autre main une grande grappe de raisin, qu'elle vient de tirer d'une cuvette remplie de pommes et de raisins, qui est placée devant la niche.

Ce petit bijou est de la plus grande finesse et d'une grande vérité. La manière large dont il est éclairé imite parfaitement la règle de la grappe du *Titien,* et produit l'effet le plus agréable. La figure a 9 pouces de proportion.

P., H. 7 p. ½, L. 6 p.

METSU (Gabriel).

N° 92. *Le goûter de la fermière hollandaise.*

Dans la cuisine d'une ferme hollandaise, la fermière est occupée à couper les tranches d'un pain de seigle dont elle va faire des beurrées. Sur une table devant elle sont deux assiettes de fayence avec du beurre frais et du fromage mou ; on y voit aussi la cruche à bière et un gobelet d'étain. L'enfant de la fermière est à côté d'elle et s'amuse à faire sauter un superbe épagneul de la grande espèce après un morceau de pain. L'ensemble de tout ceci forme un groupe très-agréable. Derrière eux est placée, sur un tonneau, une grande

cage d'osier renfermant deux sansonnets. Une ardoise et le baquet à sel sont pendus au mur, et, sur une planche clouée à celui-ci, se trouvent une grande bouteille, un mortier de cuivre et une casserole en terre cuite.

Ce précieux tableau est d'un effet très-piquant, par l'entente du clair-obscur et par la grande harmonie qui résulte du bon choix des couleurs *propres ;* les attitudes et les mouvements y sont vrais comme la nature. Le chien surtout, qui reçoit la plus grande lumière, est d'une telle beauté et d'une vérité si magique ; son action est si naturelle , on voit si bien ce qui se passe dans son âme , il est touché si savamment, qu'on le croirait volontiers un animal vivant qui paraît sortir du tableau. Cet ouvrage de *Metsu* offre un échantillon de sa belle manière où il a employé des touches plus grasses, plus fermes et plus décidées, qui, par conséquent, sont beaucoup plus visibles que celles dont il s'est servi dans sa manière plus fondue. J'ai déjà dit dans le chapitre XI, que la galerie de Dresde renferme le modèle le plus marquant que j'aie vu de la manière vigoureuse plus empâtée de cet artiste, qui est celle que *Jean Steen* a imitée dans ses meilleurs tableaux. Les figures ont 12 pouces de proportion.

P., H. 12 p. $\frac{5}{4}$, L. 14 p.

METSU (Gabriel).

N° 93. Le portrait d'une dame de la famille patricienne du *Heldewir,* de la physionomie la plus intéressante, âgée de 45 ans et peinte en 1648.

Elle est vue de face et à mi-corps, grandeur de petite nature. Elle a des cheveux noirs ramassés sur le derrière de la tête, dans une casquette de même couleur, de petites boucles d'oreilles à pierres, une double guimpe de toile fine empesée, et un habit noir.

Cet excellent portrait, dont la grande proportion est une vraie rareté parmi les ouvrages de *Metsu,* suffit seul pour prouver que le talent merveilleux de ce grand artiste ne se bornait pas aux petites

figures. L'effet en est frappant, le dessin correct, l'expression naturelle, la carnation vivante, le *faire* large, la touche nette et pleine de génie, et le clair-obscur est magique au point que la figure paraît sortir du panneau.

P., H. 16 p., L. 12 p. ¼.

MIERIS le vieux (François Van). — *De l'école hollandaise, né en 1635, mort en 1681, élève de Torenvliet, de Van den Tempel et de G. Dou.*

N° 94. *La Belle Hollandaise allant en ville.*

Dans ce bijou de l'art, une jeune dame de la physionomie la plus charmante, paraît sortir de son appartement. Elle est vue jusqu'aux genoux. Son riche costume est un négligé élégant à la hollandaise. Elle a les cheveux châtains, de larges pendants d'oreilles en brillants, un solitaire au petit doigt, une chemisette à boutons d'or garnie de dentelles, un mouchoir de gaze noué avec beaucoup de grâce, un déshabillé de satin lilas à larges manches couleur de rose, une jupe de satin pâle-bleu, un tablier de mousseline et un voile de soie noire négligemment jeté sur son bras. Des floches, tissues d'or et de soie, ornent sa tête ainsi que son habillement.

Elle se présente à peu près de face, tenant avec noblesse sa main droite sur son bras gauche, et elle est éclairée avec tant d'art et de force, qu'elle paraît aller à la rencontre du spectateur. A côté d'elle on voit un miroir et une chaise, qui sont tenus en demi-teinte ainsi que toute la chambre, dont une ouverture voûtée laisse apercevoir un autre appartement avec ses meubles, auxquels une fenêtre du fond communique une teinte plus claire, et rend ainsi toutes les parties de ce charmant bijou agréablement visibles.

Ce petit chef-d'œuvre réunit au charme du plus admirable fini, l'effet le plus étonnant et le plus enchanteur, que sa forme cintrée par le haut rend plus séduisant encore. Ses possesseurs précédents en ont si bien connu tout le mérite, qu'il est aussi net et aussi bien

conservé qu'il a pu l'être en 1673, année où il a été peint par cet inimitable artiste, comme il conste par sa signature. La charmante figure a 10 pouces de proportion.

P., H. 8 p. $\frac{3}{4}$, L. 6 p. $\frac{1}{2}$.

MIERIS le vieux (François Van).

N° 95. Le portrait d'un homme à la fleur de l'âge, vu presque de face jusqu'à la poitrine, et de treize pouces de proportion. Sa chevelure noire, et naturellement bouclée, tombe sur ses épaules. Il est en robe-de-chambre de satin-lilas, et porte une cravate de mousseline.

Ce charmant petit portrait est d'une vérité frappante et du plus précieux fini. Il a appartenu au baron *De Kessel,* dont il doit représenter un des ancêtres.

Peint sur un panneau octogone; haut 4 p. $\frac{7}{8}$, large 4 p $\frac{1}{2}$.

MIERIS le vieux (François Van).

N° 96. Le portrait d'une dame vue à peu-près de face jusqu'à la poitrine.

C'est l'épouse du précédent. Elle a la tête nue avec ses cheveux bruns lissés et retroussés par derrière. Des pendants de grosses perles ornent ses oreilles. Un mouchoir de soie changeante, noué pardevant, tombe négligemment sur ses épaules et couvre en partie sa gorge. Son habit est de soie couleur de noisette.

Ce précieux petit tableau, peint sur bois, fait le pendant du numéro qui précède, et a également appartenu au baron *De Kessel.*

MIERIS le vieux (François Van).

N° 97. *La tricoteuse hollandaise.* Vrai chef-d'œuvre de l'art

très-connu par l'estampe de même grandeur que *Wille,* le père, a gravée en taille-douce.

C'est une jeune beauté hollandaise, de la physionomie la plus aimable, assise dans une niche devant une table, sur une chaise de cuir d'Espagne. Elle est coiffée en bonnet de velours noir brodé en or. Son casaquin est vert et sa jupe d'un brun-jaunâtre. Sur son tablier blanc est posée une pelotte de fil de laine couleur orange, dont elle est occupée à tricoter un bas, dans l'attitude la plus grâcieuse. Sur la table, couverte d'un beau tapis de Perse, est un miroir et un joli panier d'osier avec trois autres pelottes de fil. Le mur est orné d'un tableau, qui est à peine visible dans l'estampe gravée par *Wille.*

Ce bijou de l'art, par son effet très-séduisant, par sa vérité magique, son dessin parfait et sa finesse incroyable, égale assurément les ouvrages les plus précieux du vieux *Mieris ;* mais il s'en distingue avantageusement par une touche plus moëlleuse, par des contours mieux fondus, et par un ton admirablement suave ; auxquels parmi les peintres les plus distingués de l'école hollandaise, le seul *Gaspard Netscher* a su atteindre, dans ses productions les plus soignées. Aussi n'hésiterais-je pas, conformément à ma conviction, d'annoncer ce merveilleux bijou comme le chef-d'œuvre le plus précieux de *Gaspar Netscher,* surtout parce qu'en ceci mon opinion est appuyée par l'accord unanime de MM. *Le Brun,* de Paris, et *Coclers,* d'Amsterdam, et de tous les autres vrais connaisseurs qui ont vu cette séduisante production du pinceau le plus admirable, si je ne me trouvais pas en quelque façon arrêté par sa réputation, *comme chef-d'œuvre de Mieris,* trop généralement répandue en Europe au moyen de la belle estampe gravée après par le célèbre *Wille,* qui, l'ayant prise pour un chef-d'œuvre de *François Van Mieris* le vieux, l'a annoncée comme tel au public, dans le temps qu'elle ornait la collection de M. *Lempereur,* à Paris; d'où elle est passée, par vente amiable, dans le cabinet choisi de M. *Lis,* banquier à Bruxelles.

L'erreur de nom répandue par l'estampe de *Wille* touchant ce bijou de l'art, est devenue si générale, que les meilleurs écrivains

mêmes l'ont adoptée. C'est ainsi que M. *Levesque,* dans le *Dictionnaire de Watelets* voulant prouver le mérite éminent de *François Van Mieris le vieux,* par l'excellence de ses ouvrages, dit : « *Tout le monde connaît* l'Observateur distrait, *le* Petit Phy-
« sycien, *et la* Tricoteuse hollandaise, *gravés d'après* Mieris, *par*
« Wille. »

La charmante figure a 11 pouces de proportion.

P, H. 10 p $\frac{2}{5}$, L. 8 p $\frac{1}{2}$.

MIERIS le jeune (FRANÇOIS VAN). — *De l'école hollandaise, né en* 1689, *mort en* 1763, *élève de son père Guillaume.*

N° 98. *Cyrus enfant, prêt à être exposé aux bêtes féroces.* Composition des plus capitales de ce maître, peinte largement, de son plus précieux fini, et connue pour son chef-d'œuvre.

Elle représente *Mitrudate,* gardien en chef des troupeaux d'*Astyage,* roi des *Mèdes,* tenant sur une riche étoffe cramoisie, brodée en or, le jeune *Cyrus,* enfant de *Cambyse le Persan* et de *Mandane,* fille d'*Astyage,* et le montrant à sa femme *Spaco,* tandis qu'il lui apprend l'ordre cruel qu'il a reçu d'*Harpagus,* ministre de ce roi barbare, d'immoler à sa sécurité son petit-fils innocent. Celui-ci tend ses petits bras, de l'air le plus aimable, vers *Spaco,* qui, touchée de ses caresses enfantines, vient de se jeter à genoux, hors de son lit, devant son mari, pour l'engager à substituer au fils de *Mandane,* l'enfant mort dont elle vient d'accoucher, et à adopter *Cyrus,* en exposant à sa place aux bêtes féroces le corps du défunt, pour tromper ainsi sans danger la surveillance à laquelle *Harpagus* se trouve forcé par *Astyage.*

Ce sujet intéressant, tiré du premier livre d'*Hérodote,* est rendu dans ce charmant tableau avec toute l'expression et toute la vérité possibles ; et il s'y trouve embelli par tout ce que le coloris le plus brillant de l'école *hollandaise* et le fini le plus précieux du pinceau de *Mieris* ont pu y ajouter de charmes. La carnation de la belle *Spaco* est vive et piquante, n'étant qu'en partie cachée par un vê-

tement violet-pâle, que son mouvement précipité a mis en désordre. Pleine de compassion et de trouble, elle montre son enfant mort placé dans un berceau, et tend avec feu ses beaux bras vers son mari. Celui-ci est assis sur une chaise. Son air pensif annonce le combat qui se passe dans son âme, entre la crainte et la pitié. Il a un habit violet-brunâtre et un manteau bleu. Près de lui, une large ouverture cintrée fait voir un beau paysage. Un superbe chien danois se tient à son côté ; sa gourde et son bâton pastoral sont à ses pieds; sont sabre et sa gibecière sont suspendus au mur. Derrière sa femme est un beau lit avec d'amples rideaux bruns.

L'éclat de ce chef-d'œuvre du jeune *Mieris*, son coloris enchanteur et son exécution moëlleuse et admirablement finie, le rendront toujours précieux aux amateurs de l'école *hollandaise*. Les figures ont 12 pouces de proportion.

P., H. 13 p., L. 14 p. ½.

MIERIS (Guillaume Van). — *De l'école hollandaise, né en 1662, mort en 1747, élève de son père François le vieux.*

N° 99. *Le Rommelpot hallandais.*

Un garçon très-aimable, vêtu richement à l'espagnol, danse en riant de l'a r le plus gracieux, tandis qu'il joue du *Rommelpot*. Cet instrument favori du bas-âge, pendant le carnaval, en Hollande et dans une partie des Pays-Bas, est peu connu ailleurs. Il consiste en un petit pot, couvert d'une vessie bien tendue, au milieu de laquelle on jonc creux qui produit certain son en le frottant avec une main mouillée.

L'habillement de cette charmante figure consiste en une toque de velours rougeâtre, ornée d'un plumet blanc, une fraise au cou, un habit grizâtre à manches tailladées, un manteau bleu de ciel agréablement jeté, un pantalon orange et des souliers noirs à boucles.

Dans ce délicieux tableau, *Guillaume* s'est tellement surpassé par la netteté et le fini de la touche, par l'heureux choix, l'éclat et la transparence des couleurs et surtout par le ton, la fonte, la bonne dé-

gradation et le coulant des ombres et des contours, que, si son nom bien original ne s'y trouvait pas en toutes lettres, de grands connaisseurs auraient cru cet ouvrage audessus de ses forces. Il l'a peint sur une épaisse planche de cuivre qui avait servi à la gravure, comme le prouvent quelques traces qu'on aperçoit encore dans le fond. Cette agréable figure a sept pouces et demi de hauteur.

C., H. 12 p $\frac{1}{5}$ L. 10 p $\frac{1}{5}$.

MOOR (Charles de). — *De l'école hollandaise, né en* 1656 *mort en* 1738, *élève de G. Dou, du vieux Miéris, de Van den Tempel et de Schalcken.*

N°. 100. Le portrait de cet *Artiste* vu de face, peint par lui même, de 12 pouces de proportion.

Sa palette et ses pinceaux en main, et appuyant son bras sur une balustrade de pierres déja égrisées par le temps, il sourit au spectateur de la façon la plus agréable. Sur son chevalet est un tableau historique auquel il travaille. Sa tête est couverte d'une toque de velours jaunâtre. A son cou il a un mouchoir de soie fleuragée. Sa chemise est de fine toile de Hollande, et un manteau de velours rouge est négligemment jetté autour de son corps.

Quoique peint à la fleur de l'âge, ce charmant portrait a beaucoup de ressemblance avec celui que *Van Gool* donne dans son deuxième volume. Cependant ce dernier a été gravé après le portrait de cet excellent artiste, âgé de 80 ans; ce qui n'empêche pas, qu'on n'y retrouve plus ou moins le même air assuré et souriant. Moins d'embonpoint et quelques rides, suites inévitables de la vieillesse, font ici toute la différence.

Ce petit chef-d'œuvre, bien composé, bien dessiné, et colorié d'une manière qui enchante, a été peint dans le meilleur temps de ce maître. Il surpasse pour la vérité, le clair-obscur, le ton chaud, et le précieux fini, la plupart des ouvrages de *De Moor*, ainsi que la plupart de ceux de ses maîtres *Schalcken* et *Van den Tempel.*

Quant à ses deux autres maîtres, *G. Dou* et *F. Mieris* le vieux, il a au moins su les égaler ici, dans l'impossibilité de les surpasser. Aussi ce charmant petit tableau a toujours fait l'admiration de tous les connaisseurs.

P., H. 8 ½ p., L. 6 ¾ p.

MOOR (Charles de).

N° 101. *Les offres sans succès.*

Sous un arbre à l'entrée d'un jardin, une jeune et aimable dame hollandaise, un large chapeau de paille sur la tête, et vêtue de satin blanc avec une écharpe bleue, est assise sur une balustrade. Elle a la gorge découverte et son giron rempli de différentes fleurs fraîchement cueillies. Sur un piédestal à côté d'elle est un pot bien sculpté, dans lequel brille un beau pavot à doubles fleurs. Devant le piédestal s'élève un rosier en fleurs. Derrière la dame on voit un vieillard, dont elle refuse l'argent et les propositions. Ce joli tableau argentin est largement peint et précieusement fini. Il vient de la collection de feu le chevalier *Verhulst*, sous le n° 188. Les figures ont 14 pouces de proportion.

T., H. 15 p. ½, L. 12 p. ¾.

NEEFS, le père (Pierre) et Sébastien Francks, ou Vrancks.

— *Tous deux de l'école flamande. Pierre Neefs vivait au commencement du dix-septième siècle. Il était élève de Henri Van Steenwik, qu'il surpassa. Sébastien Francks ou Vrancks, né vers 1573, était élève d'Adam Van Oort.*

N° 102. Un tableau très-capital, aussi distingué par la grandeur de la composition que par le fini surprenant dans l'exécution.

Ce chef-d'œvvre de l'art représente, en plein jour, l'*Intérieur d'une vaste église gothique à trois nefs*, qu'on voit dans toute sa longueur jusqu'au maître-autel au fond du chœur. On y distingue

plusieurs autres autels dans les chapelles latérales, des tableaux, des épitaphes, des blasons, une chaire et des orgues. *Sébastien,* le meilleur des *Francks*, l'a orné richement, mais sans cohue, de très-belles figures, bien dégagées, supérieurement bien peintes et dessinées, pleines d'expression, en un mot, dignes à tous égards du pinceau de *Gonzalès* même. Il les a disséminées en petits groupes par toute l'église, avec beaucoup de sagacité, pour en animer les différentes parties sans dominer sur elles. Les groupes du devant consistent en un prêtre qui dit la messe dans une chapelle, près d'une porte latérale, et des gens vêtus à l'espagnol, qui y assistent avec beaucoup de dévotion ; en un seigneur qui donne des ordres à son page ; en deux beaux groupes de mendiants ; en un cavalier qui présente sa future au curé, et en deux pages ; enfin en un prêtre qui entend des confessions. Les autres groupes moins importants, quoique tous pleins de vie, sont plus enfoncés dans l'église.

Cet admirable tableau suffit seul pour prouver combien le vieux *Pierre Neefs* a été supérieur à son fils, aux *Steenwick* et à tous ceux qui ont suivi le même genre que lui. Moins sec, moins épais et mieux fondus qu'eux tous, son pinceau délicat a tiré les plus longues lignes, tant droites que courbes, avec une netteté et une fermeté inconcevables, et avec tant de délicatesse que, quoique peint sur toile, tout le tableau est uni comme une glace, et qu'en y passant la main on n'y aperçoit pas un seul trait. Mieux qu'eux tous aussi, son grand génie a su choisir et varier ses couleurs, et faire naître et multiplier, par les accessoires et les accidents, les effets piquants qui résultent de l'opposition des lumières et des ombres. Enfin ses piliers, ses voûtes et son pavé démontrent que jamais personne n'a possédé à un degré plus éminent que lui les règles des deux perspectives, de la dégradation vaporeuse et de l'architecture gothique. Aussi puis-je assurer sans détour que je n'ai trouvé, ni dans les galeries publiques, ni dans les collections particulières, aucun tableau de *Pierre Neefs* le père, qui puisse être comparé à celui-ci, tant pour la capitalité que pour le bon choix et pour l'exécution inimitable.

Les charmantes figures ont cinq pouces de proportion. Leur pe-

titesse n'empêche pas que leurs attitudes très-variées et les expressions qui les animent soient tellement parfaites, chacune en son genre, que l'art ne peut aller au-delà, et que, de leur côté aussi, elles rendent ce chef-d'œuvre une vraie merveille de la peinture.

T., H. 32 p. $\frac{1}{2}$, L. 43 p. $\frac{5}{4}$.

NEER (Arent Van der).— *De l'école hollandaise, né en* 1619, *mort en* 1683 ; *son maître est inconnu.*

N° 103. *Un clair de lune,* des plus capitaux, dont le site est pris sur le Vecht, qui sert de canal entre Utrecht et Nieuwersluys.

C'est le fameux chef-d'œuvre de ce maître si renommé dans toute l'Allemagne, sous la dénomination du *Van der Neer de Zumputz:* nom allemand d'une famille notable hollandaise, nommée *Van de Putte,* naturalisée depuis longtemps à Cologne, à laquelle ce tableau appartenait.

Il représente le village de Bambrugge, traversé par le Vecht, dont les eaux limpides et transparentes sont bordées, de part et d'autre, de maisons entremêlées d'arbres jusqu'à Nieuwersluys, duquel on aperçoit la tour vers l'horizon, dans un éloignement très-considérable. Entre les nombreux bateaux et barques qui ornent la rivière, se font surtout remarquer deux bateaux à voiles, dont l'un est tiré par un cheval blanc monté par son conducteur ; l'autre, rempli de monde, est arrêté près d'un pont de bois, jeté sur une eau qui communique du village au Vecht, et sur lequel des hommes regardent les bateaux. Deux barques sur le devant se font remarquer aussi, l'une avec des pêcheurs, l'autre avec un homme qui passe des bœufs. Plusieurs troncs d'arbres à terre, des joncs sur le bord de l'eau, des réservoirs d'osiers sous le pont, une estacade, et des arbres qui couvrent en partie l'église et les maisons aux premier plans, ajoutent encore à l'embellissement de cette riche composition où, nonobstant les ombres de la nuit, rien n'est noir, ni froid, ni sec, comme dans beaucoup d'autres ouvrages de ce maître, mais au contraire tout, jusqu'au ciel même, est chaud, clair, trans-

parent, moëlleux, harmonieux et du plus agréable *velouté*. L'eau répète les objets comme un miroir ; et la lumière que répand la lune par sa situation sur tout ce qui se trouve à droite de la rivière, produit une opposition très-piquante contre la demi-teinte du côté gauche. En un mot, je puis dire avec vérité que *Van der Neer*, par l'heureux choix du sujet et du moment, ainsi que par l'exécution magique, a su rendre la nuit même aimable et intéressante dans ce merveilleux tableau, plus que dans aucun autre de ses ouvrages.

T., H. 30 p., L. 38 p. ½.

Observations.

En faveur de ceux qui n'estiment les tableaux qu'en raison de la vogue dont jouit l'artiste qui les a peints, je crois devoir ajouter que de très-grands connaisseurs attribuent à *Albert Cuyp*, les figures de ce merveilleux morceau.

NETSCHER (Gaspar). — *De l'école hollandaise, né en Allemagne l'an* 1639, *mort en Hollande en* 1684, *élève de Coster, de Terburg et de G. Dou.*

N° 104. *Un corps-de-garde* de la plus grande beauté, où un jeune officier joue aux cartes avec une très aimable demoiselle richement habillée, tandis qu'un autre officier la cajole. Dans le fond on voit une servante qui apporte un plat. Le devant est enrichi d'un beau drapeau, d'un tambour, d'une armure, d'un sabre, d'un pot d'étain, de pipes cassées et de cartes éparpillées en désordre à terre. Le haut est orné d'un superbe rideau vert, glissant sur une verge de cuivre qui fait l'illusion la plus complète.

Ce précieux tableau, un des plus capitaux qui soit connu de la meilleure manière de *Gaspar Netscher*, est d'une vérité et d'un effet qui étonnent. L'air grâcieux et l'expression parlante des têtes, la perfection des mains et de leurs mouvements, le naturel des étoffes et des accessoires, la beauté du coloris, la force du clair-obscur et le fini très-précieux de la touche la plus-moëlleuse, sont

au-dessus de tout éloge. Les belles figures ont 10 pouces de proportion.

P., H. 20 p., L. 15 p. ½.

OSTADE (Adrien Van). — *De l'école hollandaise, né à Lubeck en* 1610, *mort à Amsterdam en* 1685, *élève de François Hals.*

N° 105. Un très-fin et ragoûtant tableau, du meilleur *faire d'Adrien Van Ostade.*

Il représente une *Tabagie,* où deux paysans jouent au tric-trac, tandis qu'un troisième, tenant un verre à bière d'une main, leur montre de l'autre un coup de dé auquel tous trois paraissent prendre le plus grand intérêt. Une cruche et autres attirails, à terre et contre le mur, augmentent par leur simplicité rustique les charmes de ce délicieux tableau, qui réunit à un haut degré le clair-obscur admirable, les couleurs *propres* si séduisantes, la suavité du ton, et les expressions vraies et naïves de ce grand artiste, dont la touche délicate et spirituelle s'y fait remarquer dans tout son jour. Les figures ont 7 pouces de proportion.

P., H. 10 p., L. 8 p.

OSTADE (Adrien Van).

N° 106. *Le vielleur au village.*

Une composition capitale de ce maître, où l'on voit sous une treille, devant une maison rustique, un vieillard couvert d'un manteau court, qui joue de la vielle devant une famille paysanne, composée du père et de la mère assis, de deux garçons appuyés sur une séparation en planches, et d'une petite fille, qui écoutent tous attentivement cette musique. La mère parait encourager sa fille à la danse, et le père, tenant une pinte dans sa main gauche, appuie la tête sur sa droite et le coude sur une cage de bois. Dans cette attitude vraiment piquante, il jette un coup-d'œil important sur la scène

avec une gravité tout-à-fait villageoise. Un tonneau, une chaise et autres accessoires rustiques, enrichissent cette composition, qui est terminée par un bout de ciel, dont la lumière produit un jour doré très-piquant sur la treille et sur des arbres qui touchent à la maison.

Il fallait un coloriste tel qu'*Ostade*, pour donner, par le seul moyen des lumières frisées, tant de saillie et tant de vérité à des figures qui toutes, aussi bien que le fond, sont tenues dans une demi-teinte par laquelle ce grand artiste a su rendre tout le tableau aussi transparent que chaud et harmonieux. L'on retrouve encore ici, surtout dans le père et le vieilleur, le grand talent qu'il avait pour l'expression naïve et parlante. Ce tableau offre une circonstance qui est très-rare dans les *compositions* de *Van Ostade:* c'est que les figures ont jusqu'à 11 pouces de proportion.

P., H. 17 p. $\frac{1}{2}$, L. 14 p. $\frac{5}{4}$.

OSTADE (Adrien Van).

N° 107. Un paysan occupé à remplir sa pipe. Il a une veste lie-de-vin, recouverte d'une veste sans manches à longs pans, couleur merde-d'oie, et un tablier blanc. Il est assis près d'une table ronde, sur laquelle on voit un réchaud allumé et une cruche à bière.

Quelque simple que soit cette composition, elle n'en offre pas moins le choix agréable des couleurs *propres*, la magie du clair-obscur, l'effet ravissant et la touche délicate et spirituelle qui distinguent si avantageusement les ouvrages de ce merveilleux coloriste. La figure est vue jusqu'aux genoux. Elle a 6 pouces et demi de proportion.

P., H. 5 p. $\frac{2}{3}$, L. 5 p.

OSTADE (Adrien Van).

N° 108. Un vieillard, tenant une pipe à la main, vu à mi-corps. Il est plein d'expression et de vérité, et la touche la plus spirituelle.

L'effet en est aussi piquant que s'il était l'ouvrage de *Rembrandt* même. Il a été peint en 1643 et a 9 pouces de proportion.

T., H. 6 p. $\frac{1}{4}$, L. 5 p. $\frac{1}{8}$.

OSTADE (Adrien Van).

N° 109. Un homme à mi-corps, vu de face. Sa physionomie est pleine de caractère et d'expression. Il a un chapeau rond, un col rabattu, une veste lie-de-vin et un habit noir.

La grande proportion de cette figure, qui est de 15 pouces et qu'on trouve si rarement dans les ouvrages de cet habile artiste, offre l'avantage de jouir plus distinctement des touches pleines d'esprit dont il a su si bien animer ses figures.

P., H. 8 p. $\frac{1}{3}$, L. 7 p.

OSTADE (Isaac Van). — *De l'école hollandaise, né à Lubeck en* 1612, *élève de son frère Adrien.*

N° 110. *La Colère des Buveurs.*

Une des meilleures tabagies de ce maître, très-connue sous le nom de la *Colère des Buveurs,* par l'estampe que *Pelletier* a gravée d'après, en l'attribuant, aussi bien que son pendant *les Plaisirs des Buveurs,* à *Adrien Van Ostade,* au lieu d'*Isaac,* duquel elles sont toutes deux, comme les estampes mêmes le prouvent par le *style* et le dessin. Ces gravures ont été faites par *Pelletier,* dans le temps où les deux tableaux appartenaient au comte de *Vence,* chez lequel ils passaient pour être d'*Adrien,* comme on peut le voir page 17 de la *Description* de son cabinet, imprimée en 1759 chez *Quillau,* à Paris. Mais dans le *Catalogue* du même cabinet, imprimé chez *Prault,* en 1760, et rédigé par *P. Remy,* on les trouvera déjà annoncés sous le nom d'*Isaac Van Ostade.* Nouvelle preuve des erreurs où l'on peut souvent tomber, lorsqu'on n'a d'autres guides que les estampes pour connaître les auteurs des tableaux.

Huit figures, toutes dans des mouvements violents, forment cette composition où trois hommes, le couteau à la main, sont acharnés l'un contre l'autre ; tandis que leurs femmes font les plus grands efforts pour les séparer. Une quatrième femme tient son mari renversé à terre, pour l'empêcher de prendre part au combat.

Des passions parfaitement rendues dans leur espèce, une manière large, une touche moëlleuse et très-spirituelle, un coloris très-vigoureux, quoiqu'argentin, et surtout une opposition très-piquante produite par le clair-obscur, distinguent fort avantageusement ce frappant tableau, dont le mérite égale celui des bons ouvrages d'*Adrien Van Ostade*. Les figures ont 7 pouces trois quarts de proportion.

P., H. 11 p. $\frac{3}{4}$, L. 18 p.

OSTADE (Isaac Van).

N° 111. *L'Ecole de Village*, composition capitale de quarante-trois figures.

Rien de plus plaisant que l'idée de cet agréable tableau, où cet habile homme s'est plu à rendre la nature rustique sous les formes les plus comiques et les plus rabougries, avec les attitudes les plus grotesques, dans les nombreux écoliers, les uns encore enfants, les autres d'un âge plus ou moins avancé, mais tous en action et tous exprimant par leurs attitudes et leurs physionomies, certaines gaucherie et stupidité naïves, fruits de leur éducation. L'ameublement grossier du local correspond très-bien au reste. La scène est divisée en plusieurs groupes, bien liés entr'eux par des intermédiaires. Le soleil qui y entre par un seul côté, y produit le plus piquant effet, avec un ton chaud et transparent, par la distribution savante et large de la lumière. La figure du maître d'école mesure cinq pouces.

P. H. 15 p., L. 22 p. $\frac{1}{4}$.

POEL (Egbert Van der). — *De l'école hollandaise.*

N° 112. *La Tabagie westphalienne:* tableau vraiment étonnant à tous égards, qui, pour la composition et l'exécution, surpasse tous les ouvrages connus de ce maître, et qui, pour l'effet enchanteur et la vérité magique, égale les meilleures productions de *Brouwer* et d'*Adrien Van Ostade.*

La scène se passe dans le vaste intérieur d'une maison de Westphalie, tout-à-fait ressemblante à une grange, sans aucune division ni séparation, suivant la coûtume du pays, où les hommes et les animaux domestiques ont leur demeure commune. Dans cette habitation vraiment rustique, le grand jour, qui y entre par une seule fenêtre, va frapper vivement l'hôtesse et un beau chien qui est à ses pieds. C'est une jeune et jolie paysanne, d'un air très-grâcieux qui est assise au milieu de la place et s'occupe à coudre. Les couleurs de ses habits sont choisies avec tant d'art, qu'elles enchantent le spectateur. Plusieurs groupes de figures, placées à différentes distances autour d'elle, sont tous éclairés, dans la plus exacte proportion qui leur convient, par le même jour de la fenêtre, qui se répand ensuite sur toutes les parties de cet intérieur, et qui les met dans une demi-teinte, avecladégradation la mieux entendue et avec une transparence délicieuse.

Le groupe principal consiste en une bande joyeuse de trois paysans autour d'un tonneau avec lesquels la mère de l'hôtesse semble faire *chorus*. Un garçon, qui caresse une fille, forme avec celle-ci un autre groupe au coin d'une longue table, vers l'autre bout de laquelle un paysan allume sa pipe et fait bande à part. Le dernier groupe consiste en deux hommes assis près d'une autre table. Sur celle-ci et dessous, l'on voit un jambon entamé, des cruches de cuivre et de terre, des choux, des plats de porcelaine de Delft, des cuvettes, un plat de bois rempli d'œufs, et autres attirails de ménage. Tous ces objets sont d'un effet et d'une vérité que *Gérard Dou* n'a jamais surpassés. D'un autre côté, la *disposition* de cet ouvrage offre aux artistes un vrai modèle de la plus grande perfection. Car, non seulement chaque groupe en son particulier pyramide fort agréablement, mais aussi

la réunion de tous les groupes présente une forme pyramidale parfaitement conforme aux règles les plus rigoureuses de la peinture.

Des chevaux à leur râtelier, un moulin de remouleur, des bancs, des poteries, pipes, cartes, balais, joints à une infinité d'autres objets, qui garnissent les murs et jusqu'à la charpente du toit de cette espèce de grange et que leur multitude rend trop longs à détailler, mais que la transparence générale rend partout visibles, contribuent à enrichir l'ensemble de cet étonnant tableau, dont le *faire* large, la touche savante, le clair-obscur magique et la transparence admirable, font honneur à l'art de la peinture. Les charmantes figures ont 9 pouces de proportion.

P., H. 28 ½ p , L. 40 p.

Observations.

Il paraît inconcevable que l'auteur d'un si merveilleux tableau, dont d'ailleurs les ouvrages sont assez connus et recherchés, ait pu échapper à l'attention des biographes au point que je n'ai trouvé que *Fanti* et *Füssli* qui en disent quelque chose. Encore ne font-ils que louer ses ouvrages sans toucher un mot de ce qui regarde son *faire*, sa patrie, sa naissance, sa vie, sa mort et ses maîtres. Je puis faire la même observation à-peu-près pour *Pierre Neefs* le père, *Arent Van-der Neer, Jean Winants* et plus d'un autre excellent artiste, dont les ouvrages font l'ornement des galeries et des cabinets.

POELEMBURG (Corneille). — *De l'école hollandaise, né en* 1585, *mort en* 1660, *élève d'Abraham Bloemaert.*

N° 113. *L'Adoration des Bergers.* Tableau très-capital et chef-d'œuvre de ce maître, dont la composition, aussi heureuse que savante, offre jusqu'à cinquante-cinq figures, dans un très-petit espace.

Le milieu du premier plan présente la crêche où est couché le Sauveur sur un linge fort artistement jeté, que la Vierge écarte pour mieux faire voir l'enfant divin à une foule de bergers de tout âge et de tout sexe, qui s'empresse autour d'elle. Un agneau est couché devant la crèche. *Saint Joseph,* assis sous une roche avec un livre devant lui, tourne la tête pour admirer la gloire céleste qui se montre au-dessus de lui. Les plans suivants offrent des bergers qui ar-

rivent. Le haut est occupé par des nuages avec une multitude d'anges et de chérubins. Des rochers avec un bout de ciel azur et très-piquant terminent cette délicieuse composition.

Poelemburg s'est ici surpassé par l'exactitude du dessin et la forme svelte des figures. Il y a poussé au dernier point l'expression gracieuse et naïve. Il ne s'y est pas moins distingué par l'effet attrayant de la lumière bien distribuée, par l'harmonie et le clair-obscur, par le ton flatteur et suave des couleurs *propres*, et par cette vérité dans les draperies, à laquelle aucun de ses disciples n'a pu atteindre et qui doit n'avoir pas peu contribué à l'estime que le grand *Rubens* faisait de ses ouvrages. Les figures ont six pouces et demi de proportion.

C., H. 16 p. $\frac{1}{2}$, L. 13 p. $\frac{1}{2}$.

N° 114. La copie du tableau précédent, imitée trait pour trait avec toute l'exactitude possible, et peinte également sur une planche de cuivre de même grandeur, par *Haansberge* ou par quelqu'autre disciple de *Poelemburg*.

C., H. 16 p. $\frac{1}{2}$, L. 13 p. $\frac{1}{2}$.

Observations.

Quelle que soit ma répugnance d'admettre des copies, même les mieux faites, dans ma collection, j'ai cru ne pas devoir y refuser une place à celle-ci seule parce que, se trouvant auprès du tableau original, elle ne peut induire personne en erreur, mais doit servir à convaincre tout le monde de la supériorité évidente de *Poelemburg* sur ses élèves. Car, quel que soit son mérite, quelque soignée que soit son exécution, quelque trompeuse que paraisse sa ressemblance quand on la regarde séparément, son infériorité devient manifeste dès qu'on la confronte avec l'original. Un autre motif, qui m'a rendu cette copie digne de remarque, est, que les couleurs en général y sont plus claires et moins foncées que dans le tableau qui lui a servi de modèle; tandis qu'un des signes les plus caractéristiques qui servent à reconnaître les copies est qu'elles sont, pour ainsi dire toujours, tellement moins claires que leurs originaux qu'elles paraissent souvent noires en comparaison; défaut qui a sa source en ce, qu'étant peintes la plupart après que le temps a déjà fait foncer les couleurs de l'original, le copiste, en les imitant au ton où il les trouve, s'expose toujours à voir noircir son ouvrage quand ses couleurs fonceront à leur tour. Les copies, peintes à peu près au même temps que l'original, sont presque seules exemptes de ce défaut. elles peuvent même être tombées dans le défaut contraire, si le copiste a employé des couleurs moins bonnes, un empâtement plus mince ou un apprêt moins favorable que le maître qui lui a servi de modèle: ce qui paraît avoir été le cas avec l'élève de *Poelemburg* qui a peint cette copie.

POTTER (Paul).—*De l'école hollandaise, né en* 1625, *mort en* 1654, *élève de son père Pierre.*

N° 115. Un très-agréable petit paysage hollandais, des plus argentins et du meilleur *faire* de ce maître.

On y voit au premier plan, dans un pré, un mouton debout, ayant perdu une partie de sa toison. Au second plan, près d'une cabane et de quelques arbres entourés d'une clôture, l'on voit une femme et six moutons, et dans le lointain, contre un village, un troupeau de bœufs qui paissent. Le ciel est très-attirant ; les plans et la perspective sont parfaitement observés ; le dessin est en tout point conforme à la nature ; enfin tout, dans ce piquant bijou, est plus moëlleux, moins sec et moins tranchant que dans beaucoup d'autres ouvrages de ce maître. Aussi est-il peint en 1650, et dans sa belle *manière* qu'on nomme *brodée.*

P., H. 8 p. $\frac{1}{2}$, L. 10 p. $\frac{1}{3}$.

POTTER (Paul).

N° 116. Un paysage d'une composition extrêmement capitale, où l'on voit un berger jouant du chalumeau et entouré de son nombreux troupeau, assis sur un tertre sous deux arbres près d'un bosquet. Les animaux qui forment son troupeau, sont d'une grandeur remarquable et consistent en vaches, moutons et chèvres, au nombre de dix-sept y compris le chien. Ils sont tous pleins de vie et de mouvement et ornent, avec quelques plantes, le premier plan. Les plans qui suivent sont tous montagneux, ornés d'arbres, de fabriques, de voyageurs à cheval et à pied, d'un troupeau de bœufs et autres figures.

Ce morceau capital, du premier temps de ce maître, est muni comme le précédent, de la signature de *P. Potter,* en toutes lettres, mais sans date. Il est d'un ton généralement chaud, et par conséquent il ne peut briller par le coloris argentin, que *Potter* a adopté ensuite. Cela n'empêche pas qu'il n'ait beaucoup de mérite par la

composition ingénieuse et riche, par la touche et surtout par le dessin, les mouvements et l'expression vraie et rès-naturelle des animaux.

T., H. 46 p., L. 44 p.

PRIMO, dit GENTIL (LOUIS et JACQUES VAN ARTOIS). — *Tous deux de l'école flamande. Primo, né en* 1606, *est mort en* 1657; *son maître est inconnu. Van Artois, né en* 1613, *était élève de Jean Wildens.*

N° 117. *Les Baigneurs.*

Dans un paysage clair et agréable, composé par *Van Artois* dans un grand *style. Primo Gentil* s'est peint lui-même avec huit autres artistes de ses amis, formant ensemble une compagnie de baigneurs, dont deux sont encore habillés, deux autres sont dans l'eau, l'un desquels est à la nage; les cinq restants, tout nus, sont à terre et leurs habits sont déposés près d'eux.

Quoique toutes ces figures soient dans des attitudes très-naturelles, telles que l'exigeait leur ensemble, cet habile homme a eu l'art de représenter par leur moyen autant de positions académiques très-bien choisies. Circonstance qui, jointe à un dessin correct, une anatomie savante, une expression parlante, une carnation vraie et une touche large, nette et bien fondue, rend d'autant plus intéressant cet ouvrage bien avéré de cet artiste flamand, que ses tableaux sont très-difficiles à rencontrer aux Pays-Bas, à cause qu'il a été employé près de trente ans à Rome, où l'on voit dans plusieurs églises, de même qu'à Pesaro, des tableaux de sa main, dont les auteurs italiens font les plus grands éloges. Son contemporain, le biographe *De Bie* assure que les papes et tous les grands de Rome recherchaient ses tableaux et que le charme et la *gentillesse* de ses ouvrages lui ont fait donner le surnom de *Gentil*. Les belles figures ont 20 pouces de proportion.

T., H. 41 p. ½., L. 61 p.

PROCACCINI (Camille).—*De l'école lombarde, né en* 1546, *mort en* 1626, *élève de son père Hercule.*

N° 118. Une petite étude intéressante de cet habile artiste, consistant en deux figures nues, dans un paysage, dont l'une tire avec violence, au moyen d'une corde, une branche d'un gros arbre, tandis que l'autre, assise au pied de l'arbre, regarde cette action avec beaucoup d'intérêt.

Cette composition est traitée dans un grand style, avec un pinceau ferme et savant. Les figures ont cinq pouces et demi de proportion.

P., H. 9 p. ½, L. 7 p. ½.

PYNACKER (Adam). — *De l'école hollandaise, né en* 1621, *mort en* 1673 ; *son maître est inconnu.*

N° 119. *L'Annonciation aux Bergers.* Tableau admirable, composé avec la plus grande sagesse, exécuté avec la plus grande intelligence et avec dextérité.

Au haut du ciel, les anges à peine visibles par leur grand éloignement, paraissent environnés d'une lumière éclatante, qui perce les nuages et se répand sur la terre d'une manière aussi piquante que bien raisonnée. Au quatrième plan un berger, déjà instruit de la naissance du *Christ,* reconduit avec précipitation son troupeau pour se rendre ensuite à la crèche. Au troisième plan un berger, entouré de ses moutons, reçoit à genoux et les mains jointes, l'annonciation des Anges. Un berger et une bergère, à peine éveillés au second plan, sont étonnés de la gloire qu'ils aperçoivent en sortant d'une forêt. Enfin le premier plan présente, à côté d'une hutte de paille, un berger couché, dont le trop grand éloignement des anges n'a pas encore pu troubler le doux sommeil des âmes tranquilles, duquel il jouit auprès de son troupeau.

L'école hollandaise n'a rien produit de plus parfait dans le genre champêtre que l'admirable groupe de ce plan, tant pour l'exacti-

tude du dessin et de l'expression, que pour l'effet piquant, la vérité étonnante, la transparence, le clair-obscur et la touche large et savante. On y admire surtout, outre le berger lui-même, qui a dix pouces de proportion, une vache vraiment surprenante, vue en raccourci de face et debout, un âne couché et quelques chèvres, qui prouvent tous que, pour les figures et les animaux, aussi bien que pour le paysage, *Pynacker* n'a été surpassé par personne.

T., H. 22 p., L. 27 p. $\frac{1}{2}$.

PYNACKER (Adam).

N° 120. Un paysage montagneux d'Italie, vu au soleil couchant.

Ce tableau enchanteur, du plus précieux fini de *Pynacker*, a tout son premier plan dans une agréable demi-teinte, très-transparente et bien variée, qui repousse fort naturellement les plans qui suivent, tous éclairés par les rayons, directs ou réfléchis, du soleil. Ce plan est orné de buissons, d'une très-belle cascade qui se précipite avec fracas, et de deux groupes de jolies figures, dont l'un est composé d'un muletier qui conduit un mulet sur lequel est une jeune femme, et d'un âne chargé suivi d'un chien : l'autre groupe consiste en deux belles vaches, dont l'une se gratte à la tête. Les lumières frisées de ces figures et l'éclat de la cascade vivifient agréablement la demi-teinte de ce plan. Un pâtre avec trois vaches et un chien, des arbres et une ruine, ornent le second plan. Les plans qui suivent sont composés de montagnes vaporeuses bleuâtres, en parties boisées, et d'un grand lac. Ce dernier, ainsi que l'horison et la partie inférieure d'un ciel clair et argentin, sont frappés par les rayons brûlants du soleil, qui se couche, d'où naît un effet très-piquant et une chaleur agréable dans le ton général du coloris.

P., H. 14 p. $\frac{1}{2}$, L. 19 p.

PYNACKER (ADAM.)

N° 121. *La Chasse au Cerf*, dans un paysage du plus grand effet.

On y voit, au premier plan, la bête embarrassée dans des branches detachées et des broussailles, poursuivie vivement par les chasseurs et par les chiens. De gros troncs de bouleaux très-pittoresques, et des buissons ornent son premier plan, dont le site est des plus sauvages. Le second plan fait voir une eau et la continuation de la forêt. Les plans suivants, que l'on apperçoit à travers une clairière, représentent une campagne à perte de vue, terminée par un ciel vraiment enchanteur, chargé de quelques beaux nuages agréablement *déchirés*.

L'on ne peut assez admirer le talent extraordinaire avec lequel *Pynacker* a su rendre dans ce piquant tableau, les troncs d'arbres et leurs écorces avec leurs accidents. Ce morceau de la touche la plus savante et la plus libre en même temps, prouve à quel point étonnant ce grand homme était maître de son pinceau, même en travaillant avec promptitude.

T., H. 45 p. L. 37 p.

PYNACKER (ADAM).

N° 122. Un petit paysage boisé, d'une composition heureuse et de la plus grande délicatesse, où un gros tronc d'arbre desséché, avec quelques branches nues, des herbes et des buissons, forment un beau repoussoir pour le second plan. Celui-ci est orné de très-beaux arbres, de joncs et autres herbes autour d'une mare, par la-laquelle passe un pâtre avec un bœuf et un mouton, Une forêt garnie de petites figures forme le troisième plan; après lequel suit une campagne qui termine l'horison contre un ciel clair et argentin.

Cette petite perle de *Pynacker*, où tout est rendu avec une très-grande vérité, et dont la touche est extrêmement spirituelle, a toujours fait l'admiration des artistes.

P., H. 8 p. $\frac{3}{4}$, L. 7 p. $\frac{1}{2}$.

REMBRANDT VAN RYN (PAUL).— *De l'école hollandaise, né en* 1606, *mort en* 1674, *élève de Jacques Van Zwaanenburg, de Pierre Lastman, de Jean Pinas et de George Schooten.*

N° 123. Le portrait, grandeur naturelle, à mi-corps, du conseiller *Nagel de Nimègue.*

Ce merveilleux tableau a été peint en 1647. C'est un des portraits les plus soignés qui soient sortis du pinceau de *Rembrandt.* Il l'a fini avec tous les soins et toute la délicatesse dont il était capable quand il voulait, mais dont il faisait si rarement l'usage recherché qu'il en a fait dans ce morceau et dans un petit nombre d'autres, que, pour ce mérite même, ils sont quelquefois attribués au pinceau d'autrui par ceux auxquels *Rembrandt* n'est connu que par sa manière *strapassée,* dont on ne trouve quelques vestiges ici que dans les poils de la barbe, qui sont en partie tracés au moyen de la hampe du pinceau. Les ombres y sont si transparentes et si bien dégradées, les chairs y sont traitées avec tant de délicatesse et un mélange de couleurs si indéchiffrable, tout, en un mot, y est fondu avec tant d'intelligenee, qu'il en résulte une illusion absolument magique.

Le dessin de la tête, et de chacune de ses parties, est d'une correction extraordinaires : les mains mêmes y sont beaucoup mieux dessinées et soignées que de coutume. Un large chapeau rabattu, dont l'ombre met une partie du visage en demi-teinte, un large rabat très-blanc sans plis, et un habit noir, ne contribuent pas peu, avec la dégradation bien entendue du fond, à augmenter l'effet piquant de ce merveilleux portrait, qui peut aller de pair, pour l'exécution soignée et pour l'illusion, avec le portrait si renommé du professeur *Tulpius,* au théâtre anatomique d'Amsterdam, qui passe pour ce que *Rembrandt* a peint de plus parfait.

T., H. 29 p. ¼., L. 24 p. ¼.

REMBRANDT VAN RYN (Paul).

N° 124. *Isaac donnant sa bénédiction paternelle à Jacob;* figures grandeur de nature.

Ce vieillard, d'une mine respectable, est assis à côté de son lit. Il tient dans sa droite une main de *Jacob* qui est couverte d'une peau velue. Par le mouvement de sa main gauche et par l'expression de sa tête il annonce son soupçon sur la supercherie qu'on lui fait. *Jacob,* rempli de crainte, cache derrière son dos sa main qui n'est pas couverte, et cherche à démêler, sur le visage de son père, ce qui se passe dans son âme.

On ne peut pousser plus loin la vérité de l'expression, non plus que la franchise étonnante de la touche, qui est toute *strapassée* à coups de brosse et très-chargée dans les clairs. Pour augmenter l'opposition, *Rembrandt* a placé le patriarche en demi-teinte, entre le linge blanc qui couvre son lit et le visage bien éclairé de son fils. Des réveillons, pleins d'esprit, animent cette demi-teinte, qui sert aussi à diminuer l'effet, toujours pénible, que ferait sur les spectateur l'aveuglement du bon vieillard, dont on ne s'aperçoit qu'autant qu'il faut pour ne pas en souffrir.

Ce tableau capital a orné jusqu'en 1795 la superbe galerie des ducs régnants de *Brunswick-Wolfenbuttel.*

T., H. 38 p. ½., L. 47 p.

REMBRANDT VAN RYN (Paul).

N° 125. *Suzanne au bain.*

Elle est assise toute nue, au bord de l'eau sous un rocher, sur un linge qui couvre ses habits. Elle se présente de côté, tout le devant en demi-teinte, et tout le dos dans la lumière. Ses longs cheveux blonds sont dans un agréable désordre. Elle n'a pas encore aperçu les deux vieillards, qui se tiennent cachés derrière elle, et qui l'observent d'un œil avide, appuyés sur une estacade. Des joncs et

autres herbes, baignés par l'eau, achèvent l'ornement de ce piquant tableau qui, quoique très-empâté et peint à la brose, n'en est pas moins d'une touche assez soignée et caressée. Le corps de la baigneuse avec ses habits, et les jours qui éclairent les herbes et la belle eau transparente, forment une opposition heureuse avec le reste de cette composition. Les figures ont 20 pouces de proportion.

P., H. 18 p. $\frac{1}{2}$., L. 14 p. $\frac{1}{4}$.

ROOS de Francfort (Jean-Henri). — *Né à Otterdorff en* 1631, *mort à Francfort en* 1685, *élève de Julien Du Jardin et d'Adrien de Bie.*

N° 126. Un paysage montagneux d'Italie, d'un *style* noble et *grandiose,* pris au soleil couchant.

On y voit au premier plan, près des restes d'une superbe colonnade corinthienne, une jeune bergère, assise au pied d'un rocher et jouant de la cornemuse. A côté d'elle, un petit garçon joue avec un chien. Un taureau, deux vaches, huit moutons et une chèvre les environnent. Des débris de colonnes, une eau vive, des arbres, des herbes en fleur et des pelouses achèvent l'ensemble de ce plan. Les plans qui suivent sont tous composés de montagnes vaporeuses, ornées de bois et de fabriques. Le tout est embelli par un ciel clair et agréable.

Ce charmant tableau, peint en 1676, est un des plus distingués de ce maître. Il est d'un coloris vrai et naturel, n'ayant rien de ce ton rougeâtre ni violet qu'on trouve à regret dans quelques ouvrages de ce grand artiste, dont le talent fait tant d'honneur à sa patrie. D'ailleurs tout est chaud et transparent dans cet agréable morceau; la touche y est savante et nette, et les animaux, d'une taille remarquable, y sont au-dessus de tout éloge, et sont dessinés avec une telle perfection, qu'il est évident que personne n'en a mieux que *Henri Roos* connu l'anatomie.

T., H. 23 p., L. 28 p.

ROOS de Francfort (Jean-Henri).

N° 127. Un paysage montagneux d'Italie, également d'un grand style, pris au lever du soleil.

Au premier plan, orné d'arbres, d'herbes et de pelouses, on voit, sur les débris d'un rocher, un jeune berger en conversation amoureuse avec sa bergère, tandis qu'il caresse le mouton favori. Ils sont environnés d'un taureau, deux vaches, dix moutons et deux chèvres; entre lesquels on admire surtout une belle et grande vache de Suisse, couchée, dont la superbe forme et la grande vérité enchantent le spectateur. Le second plan fait voir, sur un rocher garni de buissons, les ruines d'un magnifique château. Les plans suivants, tous vaporeux et ornés de figures, d'arbres et de fabriques, vont se perdre dans un beau ciel clair et argentin.

Pour terminer en deux mots l'éloge de ce délicieux tableau, je me bornerai à dire qu'il dispute la palme en mérite au précédent, dont il est à tous égards le très-digne pendant, pour la grandeur, la composition, le dessin, le coloris et le pinceau. Ces deux morceaux distingués ont appartenu au comte *De Wenkheim*, commandant-général des troupes dans le duché de Bergh, qui les considérait avec raison comme le principal ornement de sa collection.

T., H. 23 p., L. 28 p.

ROOS de Francfort (Jean-Henri).

N° 128. Un paysage montagneux orné de bois taillis.

Au premier plan, sous un rocher pittoresque, un berger et une bergère, accompagnés d'un chien, gardent un troupeau de deux vaches, une génisse, une chèvre et trois moutons, faisant ensemble un très-beau groupe. Des rochers vaporeux, garnis de bois et de fabriques, forment les derniers plans, terminés par un ciel clair et des plus agréables.

Le coloris de ce charmant tableau est naturel, gracieux, et nul-

lement rouge ou maniéré. Les animaux, de belle taille, y sont d'une vérité et d'une perfection au-dessus de tout éloge. En un mot, c'est un vrai bijou parmi les ouvrages de *Henri Roos*. Il a été peint en 1673, et il a orné jusqu'en 1795 la riche galerie des ducs régnants de *Brunswick Wolfenbuttel*.

T., H. 29 p. ½., L. 17 p. ½.

ROOS de Francfort (Jean-Henri).

N° 129. *Un lever du soleil*. Très-beau paysage montagneux et boisé, dont le premier plan, joliment orné d'herbes fleuries, offre sur une agréable pelouse, au pied de deux beaux arbres, un superbe groupe, consistant en un taureau, une vache, deux moutons et une chèvre, tous de grande taille et de la plus grande vérité. Les plans suivants sont ornés d'arbres et de fabriques, et sont terminés par un ciel clair bien composé.

Le coloris de cet excellent tableau, peint en 1682, est très-naturel et argentin, et la touche en est savante, moëlleuse et nette. L'anecdote suivante suffit pour en prouver le mérite.

Feu M. *De Rosa*, peintre très-renommé dans le même genre, et directeur de la galerie impériale à Vienne, qui se faisait gloire de descendre de *Jean-Henri Roos*, a été si charmé de ce tableau que, quoique très-capable de composer lui-même ses ouvrages qui se vendaient très-cher, il n'a pas dédaigné de copier celui-ci *fidèlement*, et de laisser graver en 1791, à Vienne même par *Antoine Balzer*, sa copie que j'ai vue chez lui, en faisant mettre sous l'estampe les mots *Joseph de Rosa pinxit*. Il est vrai que sa probité connue l'a empêché d'y ajouter *et invenit*. Ce petit trait ne peut qu'ajouter à l'intérêt qu'inspire d'ailleurs à tant d'égards ce précieux tableau, dont je possède aussi l'estampe gravée par *Balzer* après la copie de feu M. *De Rosa*.

T., H. 21 p. ½, L. 14 p.

ROOS de Francfort (Jean-Henri).

N° 130. *Un soleil couchant.* Paysage également beau, et d'un *style* aussi large que le précédent, dont il est le *pendant* et l'émule en mérite.

Sous une belle ruine, une jeune bergère est couchée sur un tertre et caresse un bouc. Une très-belle vache descend du tertre, sous lequel une autre vache non moins belle est couchée avec quatre moutons, sur une pelouse garnie d'herbes en fleurs. Une eau et des montagnes forment les plans vaporeux qui suivent et qu'un ciel clair termine. La composition, la touche, les animaux et toutes les autres parties de ce beau tableau, ne le cèdent en rien au précédent, et le coloris en est pour le moins aussi vrai et naturel.

T., H. 21 p. ½. L 14 p.

RUBENS (Pierre-Paul). — *Chef de l'école flamande, né en 1577, mort en 1640, élève de Tobie Verhaegt, d'Adam Van Oort et d'Octave Van Veen.*

N° 131. *Elisabeth visitant Marie.*

Composition de cinq figures de grandeur naturelle, où cette sainte matrone offre *saint Jean* à *Jésus*, que la vierge tient debout, avec une toile fine transparente, sur un soutien artistement sculpté. *Saint Zacharie*, derrière la Vierge, avance la tête pour mieux les voir, et tend son bras pour s'appuyer contre une colonne. *Elisabeth* a les cheveux bruns, un voile jaunâtre et un habit violet. *Saint Jean*, qui est blondin très-clair, est assis nu sur une peau d'agneau. *Jésus* a les cheveux châtains. Il est nu aussi sauf son collier de corail. La Vierge, dont un voile noirâtre transparent couvre en partie la belle chevelure blonde, est habillée de rose avec un manteau azur doublé de lilas-pâle changeant; enfin l'habit de *Zacharie* est bleuâtre, son manteau vert-bouteille, et sa barbe noire, ainsi que ses cheveux.

Cet étonnant tableau soutient facilement, par la réunion de ses

qualités sublimes, le parallèle avec tout ce que l'art a produit de plus merveilleux, sans en excepter *la transfiguration* de *Raphaël* et les autres chefs-d'œuvres des maîtres italiens, dont aucun, parmi tous ceux que je connais, ne lui est comparable du côté de l'effet et de la magie des couleurs. Aussi est-il reconnu de tout temps pour le *chef-d'œuvre* de l'immortel *Rubens*, dont le divin pinceau a créé cette merveille, avec tout l'amour et tout le soin possibles, à son retour d'Italie, pour témoigner sa juste reconnaissance envers *Albert* et *Isabelle*, ses souverains et ses bienfaiteurs. C'est le premier sujet historique qu'il ait entrepris depuis sa rentrée aux Pays-Bas. L'admiration générale qu'il excita mit *Rubens* tellement en vogue que, pour satisfaire à toutes les demandes, il lui devint impossible de donner les mêmes soins à ses autres ouvrages, dont il fut même bientôt obligé de confier le plus grand nombre, sinon en totalité, au moins en partie, aux habiles pinceaux des savants élèves qu'il ne forma qu'après avoir peint celui-ci.

Le chef-d'œuvre admirable de ce coryphée des peintres, que je décris, réunit tant de beautés et tant de perfections, il produit un effet si incroyable, il est traité d'une manière si large et si surprenante, avec un art si magique dont ce rare génie connaissait seul les ressorts, que tout ce qu'on pourrait en dire resterait toujours fort au-dessous de la réalité, et que la vue seule peut faire foi de tout son mérite.

D'abord on s'apercevra sans peine que, en le peignant, *Rubens* portait encore le souvenir récent de ce qu'il avait vu de mieux en Italie; car non-seulement la tête de la Vierge réunit, à une beauté parfaite, quelque chose de divin et de surnaturel, avec l'expression sublime de toute la candeur, la modestie, la décence majestueuse et la satisfaction céleste qui lui conviennent; mais, par l'effet de sa sainteté, elle se trouve toute aërienne, diaphane, et lumineuse par elle-même, paraissant éclairer et le tableau et la chambre qui la renferme. Aussi présente-t-elle, dans toutes ses parties, un modèle inimitable d'accidents de lumières et de demi-teintes, quoique le jour extérieur ne lui vienne que d'un côté: entreprise, que les seul *Rubens* et *Corrège*, ces deux coloristes inimitables,

pouvaient exécuter avec un succès si complet. Les têtes d'*Élisabeth* et de *Zacharie*, par la correction et la noblesse du dessin et par la majesté de l'expression, feraient honneur à *Raphaël*. Les mains sont toutes très-belles, et les corps onduleux des enfants présentent, dans leurs chairs molles et délicates, un précieux modèle de la carnation la plus vraie et la plus parfaite. *Saint Jean* imitant sa mère, plein d'admiration et d'un profond respect, adore le Sauveur et semble vouloir, les mains jointes, se prosterner devant lui, tandis que *Jésus* étend la main vers lui, d'une manière enfantine, quoiqu'avec dignité, comme s'il voulait le bénir.

Le ton général de ce sublime morceau, est clair, doré et magique, au point qu'il ravit dès qu'on y jette les yeux. La règle de *la grappe* y est parfaitement observée. Les étoffes y accusent partout le nu. Les demi-teintes y sont variées à l'infini, et les ombres dans les parties charnues semblent être une vapeur légère, qui disparaît lorsqu'on en approche. Quant à la composition, la touche créatrice, les *laissés* savants, la transparance, le clair-obscur magique, la carnation vivante, les couleurs *propres* et *locales*, les reflets, les draperies et l'effet général, *Rubens* a mieux établi, dans cet ouvrage que dans aucun autre, sa grande supériorité sur tous les artistes. Tandis que, par la perfection et la noblesse du dessin, il a démontré, qu'en cette partie également il ne cédait le pas à personne.

Ce tableau inappréciable vient de la magnifique galerie impériale de Vienne, dont il faisait l'ornement. Il est parfaitement conservé. Il n'existe point de gravure d'après sinon celle qui n'en est tout au plus qu'une monstrueuse caricature, et qui a été faite par certain *Tassart*, peintre très-médiocre, mais nullement graveur.

P., H. 51 p., L. 37 p. ½.

RUBENS (Pierre-Paul).

N° 132. Le portrait d'un *Prieur des Augustins*, vu de trois quarts jusqu'à mi-bras, grandeur naturelle, en habit noir.

Ce morceau, du plus étonnant effet et d'une expression sublime, est un des plus frappants portraits qui soient connus de ce grand homme. Il est peint en entier par Rubens même, et il fournit une nouvelle preuve, par son merveilleux mérite, que tout ce qui sortait du propre pinceau de cet homme incomparable, était toujours divin et se distinguait toujours par un dessin correct, un clair-obscur magique, un emploi hardi des couleurs *locales* et *propres* et de lui seul connues, par un pinceau franc, savant et ferme, qui dessinait les choses en les peignant; par une transparance inimitable, et par des *laissés* judicieux, qui distinguent surtout ses ouvrages de ceux de ses savants élèves, qui sont toujours plus travaillés, sans en excepter ceux du grand *Van Dyck* lui-même.

Ce tableau admirable ne diffère absolument en rien, du côté de l'exécution, du chef-d'œuvre de Rubens décrit au numéro précédent; l'effet en est aussi également magique et surprenant dès le premier coup-d'œil. La barbe et les cheveux du portrait sont noirs, mais vivifiés par des touches de toutes les couleurs que fournit la palette. En plusieurs endroits et dans les nus mêmes, on aperçoit l'apprêt pour ainsi dire à nu. Chaque touche, en son particulier, annonce la main habile et le grand génie du peintre qui, par son feu céleste et par sa connaissance profonde de l'art et de la nature, a laissé si loin derrière lui tous les autres artistes.

P., H. 22 p., L. 18 p. $\frac{1}{2}$.

RUBENS (Pierre-Paul).

N° 133. Henri IV, *recevant le sceptre des mains de son peuple.*

Le génie de la France lui apporte la couronne. Le génie de la Paix et de l'Union écarte de lui l'Hypocrisie et la Discorde. Un page tient son casque et un chien l'accompagne comme symbole de la Fidélité. La scène se passe sous un dais, dans un palais d'une belle architecture.

L'on ne peut rien imaginer de plus savant ni de plus parlant que

la belle allégorie de ce petit bijou, ni de plus spirituel que sa touche. Les expressions et les caractères y sont si vrais que la petitesse des figures et le peu de travail n'empêchent pas d'y reconnaître le bon *Henri* IV, très-ressemblant au premier coup-d'œil.

Cette belle esquisse, qui produit l'effet d'un tableau achevé, est d'autant plus précieuse qu'il n'existe point de tableau d'après elle, n'ayant été exécutée par *Rubens*, de sa propre main, que pour être soumise à l'approbation de *Marie de Médicis*, avec quelques autres esquisses commencées pour la galerie de *Henri* IV, que cette reine avait créée pour correspondre à la sienne. Mais sa disgrâce a fait avorter cet utile projet. Les figures ont cinq pouces de proportion.

P., H. 8 p. $\frac{1}{2}$, L. 6 p. $\frac{1}{4}$.

RUBENS (Pierre-Paul).

N° 134. *La chasse au Cerf.*

Deux nymphes poursuivent un cerf, sur lequel l'une lance un javelot, et l'autre tire une flèche ; deux lévriers sont prêts à le saisir. Esquisse faite au premier coup, peinte en entier par Rubens même.

On a peine à comprendre comment ce grand homme, avec si peu de couleurs, a pu donner tant de transparence, tant de vérité, et un si grand effet à cette esquisse pleine de feu, qui ne paraît que soufflée et peinte avec des jus, rehaussés de quelques touches savamment jetées sur les clairs. Les figures ont 6 pouces et demi de proportion.

P., H. 10 p. $\frac{1}{2}$, L. 18 p. $\frac{1}{4}$.

RUBENS (Pierre-Paul).

N° 135. *Méléagre* et *Atalante*.

Cette beauté, nue jusqu'à mi-corps, a les cuisses couvertes

d'une étoffe rouge. Elle est assise au pied d'un arbre et reçoit d'un air très-satisfait l'horrible hure du sanglier calédonien, que lui présente *Méléagre* assisté par l'Amour. Ce héros nu met la main droite sur l'épaule de son amante, et d'un pied il foule l'énorme corps du monstre qu'il a tué. Un chien saute après la hure sur les jambes d'*Atalante*.

Cette belle esquisse, fort avancée, fait l'effet d'un tableau. Les carnations y sont ravissantes et le tout y est très-transparent. Les figures ont 10 pouces de proportion.

P. H. 11 p. $\frac{1}{2}$, L. 16 p. $\frac{1}{4}$.

RUBENS (Pierre-Paul).

N° 136. *Le Couronnement de la Vierge*. Esquisse fort avancée du tableau d'autel, peinte pour les Récollets d'Anvers, et placée jusqu'en 1794 dans la croix de leur église en entrant à droite. Il est décrit par *Descamps* dans son *Voyage pittoresque*, page 193.

La Vierge à genoux, accompagnée de plusieurs anges qui se réjouissent de sa gloire, tient les mains croisées sur sa poitrine, et reçoit avec la plus dévote soumission et reconnaissance, très-bien exprimées sur son beau visage, la couronne que le père et le fils lui mettent sur la tête, tandis que le Saint-Esprit plane sur elle.

Cette esquisse, peu différente d'un tableau achevé, est très-flatteuse et toute aérienne. Elle atteste dans toutes ses parties, le même pinceau et le même ton aérien qu'on trouve dans le grand tableau. Les figures ont 11 pouces et demi de proportion.

T., H. 17 p. $\frac{3}{4}$. L. 16 p. $\frac{1}{4}$.

RUBENS (Pierre-Paul).

N° 137. Le buste d'un *homme à grand caractère*, vu presque de trois quarts, grandeur naturelle, avec un col rabattu sur un habit noir à boutons d'or.

L'on ne peut assez admirer la fermeté et la prestesse de la touche qu'offre ce buste, tant dans les chairs et l'habillement que dans la barbe et les cheveux crépus, de couleur brune-roussâtre, qui sont parsemés de touches aiguës de toutes les couleurs, pour en rendre les jours plus vrais et plus piquants.

P., H. 18 p. $\frac{2}{3}$, L. 15 p.

RUISDAAL (Jacques) et Adrien Van den Velde. — *De l'école hollandaise. Ruisdaal, né en* 1635, *mort en* 1681, *est élève de Berchem et d'Allart Van Everdingen.*

N° 138. Un paysage peint dans le meilleur temps de *Ruisdaal.* Il représente une immense étendue de pays, variée de plaines et de hauteurs, de collines sablonneuses et de terres labourées. Le tout est orné d'arbres et de superbes fabriques, et il est enrichi de très-jolies figures par *Adrien Van den Velde.*

Le premier plan de cette composition très-capitale est un vallon, tenu en demi-teinte, où l'on voit sur un chemin champêtre, un voyageur avec son chien, et une femme portant un enfant sur son dos et parlant à un berger assis. L'un des côtés de ce chemin présente une maison couverte en tuiles, et des arbres entremêlés de bois taillis qui indiquent l'entrée d'un bois. De l'autre côté du chemin, l'on voit quelques beaux arbres et des broussailles. Ceux-ci bordent un champ qu'un homme laboure avec une charrue attelée d'un bœuf blanc. Au-delà du champ sont deux maisons couvertes en paille, dont le verger est rempli d'arbres et entouré d'une estacade. Devant celle-ci une femme est assise avec son enfant, et à côté d'elle un garçon qui joue avec un chien. Derrière le premier plan s'élèvent deux hauteurs bien éclairées, dont l'une est sablonneuse et ornée de petites figures, d'une chaumière, d'arbres et de buissons ; l'autre est toute en terres labourées, avec un bois vers son sommet. Dans le vallon, entre les deux hauteurs, commence le faubourg d'une grande ville. Celle-ci, dont on n'aperçoit que les belles églises et les toits entremêlés d'arbres, est toute tenue en demi-teinte.

Ce troisième plan est suivi de plusieurs autres, formés par une campagne qui s'étend à perte de vue. Un ciel argentin, orné de nuages aussi beaux que légers, termine la composition de ce charmant tableau, qui est un des mieux finis de ce maître. Il est d'une vérité qui fait illusion, d'un ton chaud et d'un effet que l'opposition produite entre les plans par la différence des lumières, rend singulièrement agréable.

Ce morceau précieux est un de ceux que feu S. A. S. le duc de *Brunswick-Wolfenbuttel*, alors régnant, m'a permis de choisir en 1795, dans sa magnifique galerie, comme un souvenir honorable de sa bienveillance et de son amitié.

T., H. 24 p. ½, L. 30 p. ½.

RUISDAAL (Jacques).

N° 139. Un paysage montagneux et boisé, d'un site très-sauvage et d'un agréable ton argentin, où une superbe cascade, sortant dessous un pont rustique posé sur des perches, se précipite avec fracas sur des rochers, et couvre en partie le premier plan par son eau écumante. Cette eau et ses mouvements sont d'une telle vérité, qu'on croit en entendre le bruit et voir les flots se disputer l'espace dans leur chûte précipitée. Une forêt composée de très-beaux arbres, de buissons, de joncs, de troncs coupés et de broussailles augmentent l'intérêt de ce séduisant tableau, qui est un des plus finis de ce maître. Il est orné de trois figures, d'un chien passant sur le pont et de quelques moutons qui paissent dans la forêt.

T. H. 26 p., L. 21 p. ½.

RYCKAERT (David).—*De l'école flamande, né en* 1615, *directeur de l'académie d'Anvers en* 1651, *élève de son père David.*

N° 140. *Le Satyre chez les Paysans*, ou la fable des *Souffleurs*

du froid et du chaud. Belle composition, riche en figures ainsi qu'en accessoires, peinte dans la bonne manière de ce maître. L'expression y est fort naturelle, la touche fine et délicate, les accessoires sont bien rendus et les couleurs bien choisies. Les figures ont 14 pouces de proportion.

T., H. 26 p., L. 36 p.

Observations.

Je me fais un devoir de déclarer que, quel que soit le mérite de ce tableau, il a souffert plusieurs petits accidents ; aussi, quoiqu'il ait été restauré au moyen de pointillages par un artiste qui jouit de la réputation la mieux méritée en ce genre, ne fait-il partie de ma collection, qu'en attendant l'occasion de pouvoir être remplacé par quelque chef-d'œuvre parfaitement conservé de cet agréable peintre flamand, dont je connais plusieurs tableaux vraiment dignes d'admiration.

SASSOFERRATO (Jean-Baptiste Salvi, dit Il). — *De l'école romaine, né en* 1605, *mort en* 1685, *élève de son père Tarquinio.*

N° 141. *La Vierge en prière.* Figure de grandeur naturelle jusqu'à mi-bras, vue de face, les mains jointes devant la poitrine.

Il n'est pas possible de pousser à un plus haut degré la perfection de la beauté *idéale* convenable à la mère du Sauveur, qu'on la rencontre dans la tête et les mains de cette vierge, dont les traits divins expriment avec autant d'humilité et de modestie que de noblesse, l'amour céleste, la candeur d'une âme tranquille, le recueillement, l'innocence et la véritable dévotion. La simplicité de la coiffure et de l'habillement s'accorde parfaitement avec le caractère de la figure, sans nuire à sa dignité. Un voile en étoffe de laine blanche lui entoure la tête et un mouchoir placé sur la poitrine font l'admiration de tout le monde par leur vérité magique. Il en est de même de l'habit, dont la couleur est pourpre-pâle et du manteau qui est bleu à grands plis très-savamment arrondis. Le tout est peint avec tant d'art, un clair-obscur si merveilleux et une touche si large, si moëlleuse et fondue avec tant d'intelligence que la figure semble sortir du tableau. Celui-ci, quoique très-clair dans toutes ses parties et

sans opposition apparente, produit un effet au moins aussi étonnant que les ouvrages les plus piquants de *Rembrandt* même.

Les malheurs du temps ont fait sortir ce merveilleux chef-d'œuvre d'une des premières galeries de l'Italie, où il était depuis longtemps admiré par les voyageurs, comme un des ouvrages les plus parfaits du *Sassoferrato,* et copié par les artistes, dont aucun jusqu'ici n'a pu imiter avec succès l'empâtement aussi magique et naturel que plein, moëlleux et vague, qui le distingue si éminemment.

T., H. 20 p. $\frac{3}{4}$, L. 14 p. $\frac{1}{2}$.

Observations.

L'on ne peut qu'être indigné contre les compilateurs biographes, qui ont été assez peu instruits sur l'historique d'un maître si distingué, pour ignorer l'école où il a appris son art, et pour placer même sa naissance au seizième siècle, quoiqu'il ne soit venu au monde qu'en 1605 et qu'il ne soit mort qu'en 1685. Son vrai nom est *Jean-Baptiste Salvi.* il a été surnommé *Il Sassoferrato* du lieu de sa naissance. Son père *Tarquinio* fut son premier maître, qu'il ne quitta que pour aller à Rome, d'où il se rendit à Naples dans le temps que le *Dominiquin* y travaillait. Aussi est-il très-probable, qu'il s'y perfectionna sous cet artiste célèbre, dont on trouve en partie le *style* et le *faire* dans ses ouvrages; ce qui lui a mérité une place distinguée parmi les partisans des *Caraches,* appellés *I Caracceschi* par les Italiens.

On ne connait guères que deux grands tableaux à composition de ce peintre enchanteur, qui s'est attaché par prédilection à peindre des Vierges, la plupart seulement jusqu'aux épaules, quelques-unes avec les mains, entre lesquelles celles à mi-corps, où la vierge tient l'enfant *Jésus,* sont citées comme ses ouvrages les plus capitaux; mais elles sont d'une si grande rareté, que feu l'empereur *Joseph II* n'a pu acquérir que pour une somme très-considérable celle qui orne la galerie du *Belvédère,* et qui néanmoins est fort inférieure à la mienne pour l'expression et la touche.

Une pratique si constante sur un même sujet, jointe à une étude opiniâtre pour s'y perfectionner de plus en plus, a conduit le *Sassoferrato* à une réussite qui étonne les connaisseurs. L'abbé *Lanzi* dit « que ce maître est, dans l'école » romaine, ce que *Carlo Dolci* est dans la florentine; mais que ses vierges sont » beaucoup plus belles que celles du peintre florentin, dont il dit, qu'en re» vanche la touche est plus soignée et plus finie.» Il aurait dû ajouter, que le *fini trop léché* rend souvent les ouvrages de *Carlo Dolci* lourds et pesants aux yeux du vrai connaisseur: preuve sa *Madone* si fameuse, *avec les fleurs de lys,* de la ci-devant galerie de Dusseldorf. Tandis que, comme on peut s'en convaincre dans le tableau décrit ci-dessus, il n'est pas possible d'imaginer une touche plus vraie, plus naturelle, plus large et, en même-temps, plus nette, plus agréable et mieux fondue que celle du *Sassoferrato,* ni un clair-obscur plus magique et d'un plus surprenant effet: qualités, dont on ne peut mieux apprécier l'excellence inimitable, qu'en comparant les ouvrages bien avérés et vraiment originaux, de cet artiste enchanteur, avec les meilleures copies, que leur grand mérite a engagé de très-bons peintres à faire après.

SCHALCKEN (Godefroid). — *De l'école hollandaise, né en 1643, mort en 1706, élève de Samuel Van Hoogstraeten et de G. Dou.*

N° 142. *La Coquette.*

Dans ce bijou de l'art, une jeune dame, de la physionomie la plus enchanteresse, se présente, presque de face, au bord d'une niche. Derrière elle pend un rideau vert-bleuâtre foncé, savamment jeté. Ses beaux cheveux blonds, naturellement bouclés, tombent avec une négligence pleine d'art et d'effet sur ses tempes ; une riche coiffe de dentelle semble ne les couvrir que pour les rendre plus agréables encore. Un ample voile de gaze, retroussé avec une grâce infinie, couvre le derrière de sa belle chevelure, et tombe négligemment sur ses épaules. De grosses perles en poire ornent ses oreilles, et sont, ainsi que celles de son collier, du plus bel orient. Elle est dans un déshabillé de nuit très-élégant, d'un vert-bleuâtre clair, en partie couvert d'un châle brun-jaunâtre. Elle repose son bras gauche sur un carreau de velours rouge richement orné, en appuyant la tête un peu penchée sur la main gauche ; tandis que dans la droite elle tient une bougie allumée qu'elle vient de tirer d'un bougeoir, pour contempler ses attraits dans un miroir qui pend au mur près d'elle.

Il est impossible de trouver un ouvrage de cet inimitable peintre des effets de lumières, où il ait montré son art à un degré plus étonnant, non seulement pour la vérité magique avec laquelle il y a répandu et savamment dégradé les rayons lumineux de la bougie, mais aussi pour l'harmonie et la transparence parfaites qu'il y a observées, de même que pour la fonte et le fini admirablement précieux qu'il a su y donner, avec la touche la plus moëlleuse et le ton le plus suave, le plus vaporeux et le plus chaud ; enfin, surtout pour l'air de tête et l'attitude de la charmante figure, qui semble faite pour tenter tout spectateur, par sa beauté et par son regard voluptueux. La figure a 13 pouces de proportion.

P., H. 9 p. $\frac{3}{4}$, L. 8 p. $\frac{1}{4}$.

SCHALCKEN (Godefroid).

N° 143. Le portrait, grandeur de petite nature, d'un jeune homme de famille, vu de face, d'une rare beauté. Il a les cheveux bruns, la carnation vive et charmante, un bouton d'or à sa chemise, un habit lie-de-vin, et un manteau pourpre.

Ce buste est d'un coloris si agréable et d'une vérité si frappante, qu'il passe avec raison pour un des plus séduisants ouvrages que Schalken ait peints à la clarté du jour.

T., H. 12 p. $\frac{1}{2}$, L. 10 p.

SLINGELANT (Pierre Van).— *De l'école hollandaise, né en 1640, mort en 1691, élève de G. Dou.*

N° 144. Le portrait d'une jeune dame très-belle, vue jusqu'à mi-bras, avec une partie de sa chaise. Son riche costume est à peu près l'espagnol de ce temps-là. Ses cheveux sont ramassés dans une coiffe noire, garnie d'un triple rang de grosses perles. De riches pendants ornent ses oreilles. Son cou et sa poitrine sont couverts, pardessus son mouchoir, d'une espèce de collerette de batiste, garnie d'un double tour de larges dentelles et ornée pardevant de deux agrafes en pierres fines. Cette collerette couvre jusqu'à mi-bras un vêtement noir.

Ce joli bijou porte le monogramme de *Pierre Van Slingelant*. Quelque petit qu'il soit, son exécution doit avoir coûté un temps très-long à cet artiste, vu son incroyable fini, qui surpasse celui de tous les autres maîtres hollandais, sinon en mérite réel, au moins en patience. On y trouve la raison de l'extrême rareté des tableaux de ce maître, qui y mettait beaucoup trop de temps pour qu'il ait pu en faire un grand nombre. Au reste, ce précieux portrait est d'un coloris plus vrai et d'un clair-obscur plus heureux que plusieurs de ses autres ouvrages ; il a 10 pouces de proportion.

P., H. 4 p. $\frac{3}{4}$, L. 3 p. $\frac{3}{4}$.

SPAGNOLETTO (Joseph-Ribera, dit Il). — *Peintre napolitain, né en* 1593, *mort en* 1656, *élève du Caravage.*

N° 145. *Caton d'Utique,* au moment où, désespérant du salut de la République romaine, il est prêt à se donner la mort. Etude terminée du *Spagnolet,* où la connaissance de l'anatomie, la force de l'expression, et surtout la vérité de la carnation, font oublier en partie le dessin peu noble et les ombres trop noires : défauts fort communs à la plupart des ouvrages de ce maître. La figure a 30 pouces de proportion.

C., H. 13 p. ½, L. 10 p.

STEEN (Jean). — *De l'école hollandaise, né en* 1636, *mort en* 1689, *élève de Knupfer, de Brouwer et de Van Goyen.*

N° 146. *La fête de la Saint-Martin*, nommée *la Saint-Nicolas* en Hollande, et, en plusieurs endroits, *la fête de la Mi-Carême ;* composition capitale et très-gaie, qui représente un intérieur avec une famille hollandaise, dont les individus prennent tous part à la fête.

D'une fenêtre du fond, la grand'mère joue le rôle du saint, en jetant des sucreries et des fruits vers la cheminée, par laquelle les enfants croient que c'est le saint qui les leur jette. Ils se pressent tous d'en ramasser le plus qu'ils peuvent. Une petite fille tend son tablier : un garçon son chapeau. Deux autres garçons plus jeunes se roulent à terre et renversent les chaises, en se poussant pour se disputer ce qui tombe. Un jeune enfant que tient la mère tend ses bras pour avoir sa part aussi. La servante les anime par ses gestes et paraît s'écrier de l'air le plus expressif : *voilà ce que c'est quand les enfants sont sages !* Un garçon de neuf à dix ans, appuyé nonchalamment contre la cheminée, regarde avec un sourire de protection l'innocence de ses frères et sœurs, fier comme il est de son âge qui lui a appris que le saint n'est pour rien dans tout ceci.

Le grand-père dans son fauteuil, tient un grand verre de bière et se réjouit de la scène.

On chercherait inutilement dans les ouvrages des meilleurs peintres connus, un tableau où les expressions fussent rendues avec une vérité plus étonnante. Toutes les figures y paraissent se mouvoir et expriment jusqu'aux signes les plus difficiles à saisir de ce qui se passe dans leur âme. Cet amusant tableau est de la meilleure manière de *Jean Steen*. Les étoffes et les accessoires y sont d'une vérité magique. Il est très-fin et dans le *style* de *Metsu*. Le ton en est agréable et transparent, le *faire* léger et facile, et la touche grasse et spirituelle. Les figures ont 12 pouces de proportion.

P., H. 25 p. $\frac{1}{2}$, L. 22 p.

STEEN (Jean).

N° 147. *La Grossesse déguisée.*

Une fille enceinte, assise dans un fauteuil et appuyée sur une table, semble par son attitude et son expression, se plaindre d'un mal de côté qu'elle n'a pas, pour cacher son mal réel à un médecin. Celui-ci, d'un air très-significatif, lui tâte le pouls et paraît soupçonner la grossesse. La mère le fixe attentivement et cherche à démêler dans ses yeux son jugement sur l'état de sa fille. Entre les meubles assez grotesques de la chambre, on distingue un tableau contre le mur, dont le sujet, analogue à la scène, est une *Vénus* nue et couchée.

Ce piquant morceau, du bon *faire* de *Jean Steen*, dans le *style* de *Metzu*, est d'une très-grande vérité. L'expression surtout y est admirable et conforme au grand talent que cet homme singulier a montré pour cette partie de l'art, dans tous ceux de ses ouvrages que sa vie crapuleuse lui a permis de travailler avec soin, dans lesquels on ne voit pas seulement très-bien ce que pense chaque figure, mais on croit entendre aussi tout ce qu'elle dit. Et voilà, selon mon opinion, le point où aucun peintre n'a poussé si habi-

tuellement que *Jean Steen*, la vérité de l'expression. Les figures ont 12 pouces de proportion.

P., H. 15 p. $\frac{3}{4}$, L. 11 p. $\frac{3}{4}$.

TENIERS, le fils (David). — *De l'école flamande, né en* 1610, *mort en* 1690, *élève de son père appelé aussi David, qui était un des disciples de Rubens et d'Adam Elzhaimer.*

N° 148. Une des plus belles *Tabagies*, et des plus précieusement finies qui soient connues de ce grand artiste.

Elle est composée de dix figures toutes également parfaites, pleines de vie et d'expression. Elles sont divisées en deux groupes, dont l'un composé de quatre hommes avec deux femmes placés dans une claire et agréable demi-teinte, autour d'une table rustique, se réjouit auprès du feu. L'autre groupe est formé par trois villageois qui s'amusent au tric-trac sur une table ronde, couverte d'un tapis et placée sous l'unique fenêtre d'où vient le jour; tandis que derrière eux l'hôte, tenant un pot à la main, marque sur une séparation en planches, la bière qu'il vient de tirer.

Toutes ces figures sont d'un dessin si parfait dans leur espèce, elles expriment si bien chacune son rôle ; elles sont rendues avec tant d'esprit, de vérité, de délicatesse et des couleurs si flatteuses, qu'elles enchantent le spectateur. Un chien couché à terre, un linge jeté négligemment sur un trépied, une casserole avec des braises allumées posée sur un gros bloc de bois, des cruches, des chaises, des bancs, des pipes cassées et autres accessoires dispersés sur le plancher, contribuent, avec les meubles qui sont contre le mur, à enrichir cette agréable scène, dont la touche est aussi spirituelle et précieusement finie que l'ordonnance en est judicieuse, le clair-obscur merveilleux et que les couleurs en sont transparentes et heureusement choisies. Le peu de lumière que reçoit la chambre est si bien entendu, qu'après avoir éclairé le devant, elle répand sur tout le reste une douce clarté vaporeuse, sans

y rien laisser dans l'ombre ; ce qui produit un effet extrêmement séduisant. Les figures ont 8 pouces de proportion.

T., H. 12 p. $\frac{1}{3}$, L. 16 p. $\frac{1}{4}$.

TENIERS fils (David).

N° 149. *Le Repas des Nôces de village.* Composition très-amusante, formée de dix figures autour d'une table couverte et servie, et d'un chien qui ronge les os sous la table.

Dans ce précieux bijou de *Teniers,* la mariée occupe la place d'honneur. Un jeune homme l'embrasse, tandis que l'époux coupe le pain, en détournant la tête de l'air le plus satisfait. Un autre paysan, debout derrière eux, semble crier *vivat !* Un quatrième, assis à table, fait *chorus* avec celui-ci en élevant son verre. Le père tranche le jambon. Trois autres paysans prennent différemment part à la scène. Enfin le dixième va tirer de la bière. Une cuvette, des cruches, des chaises, un trépied, un balai et autres meubles garnissent la chambre. Celle-ci est éclairée par un grand jour, dont sept figures reçoivent une forte lumière, et qui fait naître une agréable opposition avec le reste de ce beau groupe placé dans une demi-teinte.

Ce charmant tableau, d'un coloris gai, transparent et très-argentin, est du plus précieux fini de ce grand artiste. Les figures y sont vivantes et parlantes ; tout en un mot y est piquant et de la plus grande vérité. Elles ont 8 pouces de proportion.

T., H. 10 p. $\frac{1}{2}$, L. 14 p.

TENIERS fils (David).

N° 150. *Les Amusements villageois du dimanche.*

Dans un paysage très-agréable et argentin, on voit au premier plan un beau groupe de quatre paysans, une paysanne et le magister du village, jouant aux dés devant une guinguette, d'où un

homme les observe par la fenêtre, tandis que l'hôte en sort avec une pinte et une assiette. Une cruche, des bancs, des tables et autres accessoires ornent ce premier plan. Au second plan, des paysans jouent aux boules devant une autre guinguette où une femme va entrer. Des arbres, derrière une estacade en planches, forment le lointain, qui est terminé par le ciel le plus flatteur et le plus argentin.

Tout est clair, piquant, d'une belle couleur et de la plus grande vérité dans cet agréable tableau, qui est d'autant plus précieux et plus intéressant pour les vrais connaisseurs, qu'il offre un échantillon de la *manière* plus empâtée dans les parties fuyantes, laquelle, d'après le conseil d'autrui, *Teniers* avait substituée pendant un certain temps à sa manière moins empâtée, craignant que celle-ci ne fut pas durable. Erreur dont les conseils de *Rubens* ne tardèrent pas à le faire revenir. Les figures ont 5 pouces et demi de proportion.

T., H. 11 p., L. 14 pouces.

TENIERS fils (David).

N° 151. Un admirable paysage, du ton le plus argentin et du plus précieux fini ; dans lequel Teniers paraît avoir épuisé son art, pour en faire un vrai petit chef-d'œuvre de peinture, en y réunissant avec le plus étonnant succès, à toute la délicatesse et toute la transparence possibles, l'expression la plus naturelle, le coloris le plus enchanteur, le clair-obscur le plus harmonieux, et la perspective la mieux entendue.

L'on y voit au premier plan, contre une estacade, devant une guinguette, un groupe de six paysans qui s'amusent à boire et à fumer autour d'une table. L'hôte, en veste bleu de ciel bonnet et tablier blancs, leur présente de l'air le plus naturel un verre, qu'il vient de remplir, et dont on lui fait signe de goûter le premier, à la manière des guinguettes flamandes. Un chien, un tonneau, une cuve, des tables, des cruches et des réchauds allumés contribuent à meubler ce plan. Au second plan, un homme entre dans une maison entou-

rée de quelques arbres. Le troisième plan, tout éclairé par le soleil, offre une rangée de maisons, devant lesquelles un berger fait paître son troupeau sur un terrain commun. Le lointain se perd dans le ciel le plus vague, le plus argentin et le plus transparent. Quelques rayons du soleil percent les beaux nuages du ciel et réunissent, comme par magie, un ton doré au plus agréable coloris argentin.

Dans ce bijou de l'art, qu'on ne peut regarder sans éprouver un sentiment délicieux qui bannit la tristesse, les charmantes figures ont 3 pouces de proportion.

P., H. 7 p. $\frac{1}{3}$., L. 9 p. $\frac{2}{3}$.

TENIERS fils (David).

N° 152. *La Fuite en Egypte,* éclairée par la lune.

Dans un très-agréable paysage, coupé par une rivière, deux bateliers font passer l'eau à la Sainte Famille, avec sa monture, dans une chaloupe qui est sur le point d'aborder près d'une maison cachée en partie par des arbres. Les plans suivants font voir la rivière, qui tourne en serpentant autour d'une montagne ornée de petites figures, de fabriques, d'arbres et de bois taillis, au pied de laquelle on remarque une nacelle et des pilotis. L'horizon est terminé par une plaine, et couronné par le ciel le mieux composé. Celui-ci est rendu très-pittoresque et pétillant par les effets que produit la lune sur les nuages.

Ce précieux tableau est d'une chaleur, d'une harmonie et d'une transparence admirables. La clarté de la lune, ménagée d'une infinité de manières au moyen des nuages, éclaire tout le tableau, dans des degrés trés-variés, sans y laisser aucune partie obscure. L'eau est d'une transparence et d'une vérité frappantes. Mais surtout les figures sveltes et dégagées, les arbres, l'endroit du ciel où va percer la lune, enfin le *faire* large, le coloris brillant et le pinceau savant et léger, sont tous si parfaitement dans le *style* élevé et dans la manière sublime de *Rubens,* que les connaisseurs mêmes y sont

trompés tous les jours. Aussi ce bijou de l'art passerait-il pour un merveilleux échantillon du talent de ce grand homme pour les paysages, si les touches délicates et spirituelles, que *Teniers* y a mises dans sa propre *manière*, n'y faisaient reconnaître ce dernier après un examen attentif. Les charmantes figures ont 3 pouces de proportion.

P., H. 10 p. $\frac{1}{3}$., L. 13 p. $\frac{3}{4}$.

TENIERS fils (David).

N° 153. *Le Philosophe dans son cabinet.*

C'est un vieillard d'un aspect vénérable, assis devant une table couverte d'un tapis vert-clair, dans un grand fauteuil de cuir d'Espagne. Il a une belle barbe grise, un bonnet vert-foncé bordé de renard, une toge couleur d'ardoise bordée de même, et de larges pantoufles entailladées. D'une main il tient une lettre, de l'autre main ses lunettes. Il a devant lui son écritoire, un mouchoir blanc, deux grands livres dont un est ouvert, un clepsydre et un grand globe céleste. Plusieurs autres accessoires enrichissent ce piquant tableau, qui est également précieux par son fini, sa touche spirituelle, son clair-obscur parfait, sa transparence, son ton chaud quoiqu'argentin, son piquant effet et sa grande vérité. La figure a 14 pouces de proportion.

P., H. 16 p. $\frac{3}{4}$., L. 11 p. $\frac{1}{2}$.

TENIERS fils (David).

N° 154. *La Tentation de saint Antoine.* Composition de dix-huit figures de 5 pouces de proportion.

Le saint, dont la physionomie est des plus intéressantes et qui porte une belle barbe blanche, lit à genoux dans un livre, contre un bloc de pierre, dans une grotte. Le jour qui y entre par une seule ouverture, frappe vivement le saint, et va se répandre ensuite par

toute la grotte, qu'il éclaire en demi-teinte avec une dégradation si parfaitement entendue, qu'il en résulte un effet des plus séduisants et comparable à celui qu'on admire dans les ouvrages les mieux éclairés de *G. Dou*. Par cet ingénieux artifice, la figure très-avenante du saint attire seule la vue, et tout ce qui pourrait déplaire par sa figure grotesque, parmi les démons qui remplissent la grotte, est moins visible dans la teinte plus foncée ; tandis que la demi-teinte plus claire, est occupée par des démons à figure humaine.

Ce petite perle de cabinet est d'un clair-obscur admirable, de la touche la plus fine et la plus spirituelle, et du ton le plus argentin.

T., H. 8 p. ½, L. 6 p. ⅔.

TENIERS fils (David).

N° 155. *Le Charlatan.*

Il est vu jusqu'aux genoux, et il a 11 pouces de proportion. Son air joyeux et ironique annonce qu'il se moque de la crédulité publique qui le fait vivre aux dépens des sots. Il tient dans sa main droite une fiole avec de l'urine. Sa gauche s'appuie sur une grande bouteille pleine, posée avec deux autres bouteilles et des paquets de drogues sur une table ronde couverte d'un tapis rouge. Dans une niche, et sur une planche contre le mur, on voit encore des pots et des bouteilles.

Cet agréable tableau est d'un grand fini, très-transparent, d'un excellent clair-obscur, d'un empâtement très-mince et d'une vérité frappante.

P., H. 9 p. ½, L. 6 p. ½.

TENIERS fils (David).

N° 156. *La Charlatane.*

Le corps courbé par l'âge, elle s'appuie de la main droite sur un

gros bâton noueux, tandis qu'elle considère attentivement une bouteille à moitié pleine d'urine qu'elle tient dans sa gauche. Elle porte une fraise à tuyaux : sa coiffure consiste en une toque bleue : un schall de même couleur couvre en partie sa jaquette jaune-rougeâtre, dont les manches vont jusqu'aux poignets : sa jupe est de couleur noirâtre. A son côté est une table couverte d'un tapis vert, sur laquelle on voit des drogues en paquets, en bouteille et dans une boîte.

Ce piquant petit tableau est d'un effet qui étonne, et qui résulte surtout d'un coup de jour vigoureux, dont la femme, la table et une moitié du mur sont exclusivement frappés. La touche pleine d'esprit et bien empâtée dans les clairs, la transparence et la vérité magique annoncent toutes également le rare mérite de *Teniers* dans l'exécution. La figure, vue jusqu'à mi-jambe, à 8 pouces de proportion.

P., H. 8 p., L. 6 p. $\frac{1}{2}$.

TENIERS fils (David).

N° 157. Le portrait du conseiller *Vermieren*, de 15 pouces de proportion, vu de trois quarts jusqu'aux genoux. Il est en habit long noir, avec un rabat de batiste garni d'une large dentelle. Ses manches sont ornées d'un rebord pareil. Dans la main gauche il tient une lettre à son adresse.

Ce portrait plein de vie prouve que le rare talent de *Teniers*, pour tous les genres, se prêtait également à cette partie, dont le travail assujettissant de la ressemblance parait n'avoir gêné en rien sa touche délicate et spirituelle, qu'on y distingue partout.

P., H. 10 p. $\frac{2}{5}$., L. 7 p. $\frac{1}{5}$.

TENIERS fils (David).

N° 158. Un paysan va soulager, par une gorgée de genièvre, le

mal qu'il épouve après l'extirpation d'une dent. Figure jusqu'à mi-corps, grandeur presque naturelle.

Teniers a exécuté cette plaisante idée, dont la vue l'aura frappé apparemment, avec le même génie qu'il a montré dans tous ses autres ouvrages. On ne pourrait rendre plus naturellement ce qu'éprouve le paysan, qui n'ose fermer la bouche crainte d'augmenter sa douleur. Il tient d'une main la bouteille, dont il paraît pressé de remplir la petite coupe qu'il tient dans l'autre main.

Il est très-rare de rencontrer des figures, de ce célèbre artiste, d'une si grande proportion. Elles sont d'autant plus intéressantes pour l'art, qu'on y découvre à nu toute sa manière, et qu'on y voit plus en grand les touches décisives et pleines d'esprit, qui se rencontrent toujours en petit dans ses ouvrages les plus finis, et qui le distinguent de tous les autres peintres. Les grandes figures seules ont pu lui donner occasion de les employer sans gêne, en promenant son habile pinceau avec toute la liberté et la fermeté possibles. Aussi aperçoit-on au premier coup d'œil dans cette figure, trait pour trait les mêmes touches spirituelles et décisives, qu'on ne découvre qu'à force d'attention dans le portrait plus petit, du conseiller *Vermieren* décrit au numéro précédent.

P., H, 23 p. L, 17 p.

TENIERS fils (David).

N°. 159. Le portrait, vu de face jusqu'aux genoux, d'un homme respectable, portant huit pouces de proportion. Il a les cheveux grisonnants, des moustaches, un habit et un manteau noirs, un large collet rabattu et des manchettes retroussées. Il est d'une touche moëlleuse et soignée, d'un piquant effet et tient beaucoup de la manière de *Gonzales*.

T., H. 7 p. L, 5 p ½.

TENIERS fils (David).

N°. 160. Sainte Dorothée *offrant des fleurs à l'Enfant divin.*

Dans un paysage orné d'arbres et de fabriques, *sainte Dorothée* à genoux offre une corbeille de fleurs à l'enfant *Jesus*, qui est assis nu sur le giron de sa mère et tient un oiseau. La Vierge a un habit rose, un manteau bleu et un linge sur les genoux. La sainte porte un habit canelle-clair.

On ne peut rien voir de plus séduisant que ce petit bijou, qui est connu par l'estampe de même grandeur, et qui est peint à l'imitation de la *manière* du *Titien,* dont il a tout le *style,* le coloris et le caractère des figures, enfin la touche spirituelle et infiniment délicate du plus précieux fini de *David Teniers,* qui parait avoir peint cet ouvrage avec un amour et un soin très-remarquables.

T., H. 6 p. $\frac{1}{2}$, L., 8 p. $\frac{3}{5}$.

TENIERS fils (David).

N° 161. Un paysage dont tout le premier plan, orné de quelques arbres, est occupé par deux bergers avec leur troupeau, consistant en deux belles vaches d'une grande proportion, une chèvre et neuf très-beaux moutons, qui sont d'une vérité frappante. Ceux-ci entourent une cuve dans laquelle un des bergers verse leur manger hors d'un chaudron de cuivre, tandis que le second berger, sa houlette en main, se repose près d'une ferme, ayant un sac et un tonnelet à ses pieds. Le second plan fait voir, sous un hangar, contre une estacade, un paysan et une paysanne qui vont entrer dans la ferme. Les plans suivants, plus ou moins montagneux, sont ornés de petites figures, d'arbres, de fabriques et autres menus détails. Le tout est terminé par un ciel bien approprié au sujet et chargé de nuages.

Cet agréable tableau est d'un ton chaud et très-transparent. La touche en est des plus fines. Les moutons sont parfaits. Les vaches

mêmes y sont très-naturelles et surpassent la plupart de celles que Teniers a peintes.

T., H. 15 p., L. 22 p.

TENIERS fils (David).

N° 162. Un paysage pris au soleil couchant ; où l'on voit dans la cour d'un cabaret, un joli groupe de trois paysans qui parlent debout, et un quatrième qui lache l'eau contre la muraille. Dans la porte de l'estacade, dont la cour est entourée, une femme entraîne son mari ivre. Celui-ci tend un bras menaçant vers l'hôtesse, qui tient un enfant sur le bras au seuil de la maison. Le chien connu de Teniers, un banc avec une cruche et un verre, ainsi que deux tonneaux sur l'un desquels est un linge avec un pot, garnissent ce plan. Une eau le sépare du second dans lequel un paysan s'achemine vers le village, dont on voit l'église entourée d'arbres.

Ce tableau, du ton chaud d'une soirée d'été, est peint avec une si grande légèreté d'empâtement, que les couleurs n'y paraissent que soufflées. Ceci n'empêche pas les figures d'être d'une touche soignée et pleine d'esprit, de l'expression la plus naturelle et de la plus grande vérité. Elles ont deux pouces et demi de proportion.

P., H. 10 p. $\frac{1}{4}$, L. 14 p.

TENIERS fils (David).

N° 163. Un charmant petit paysage, du ton le plus clair et le plus argentin et de la plus grande finesse. On y voit une rivière dont les eaux transparentes et argentines descendent en serpentant entre des hauteurs garnies d'arbres. Le premier plan est animé par deux hommes, dont l'un pêche à la ligne, un chien et de quelques canards. Au second plan, sur une hauteur cachée en partie par un bel arbre, on voit un berger avec son chien et ses moutons. Les

plans suivants, variés par beaucoup de détails, vont se perdre dans le ciel. Celui-ci ravit par sa clarté et son agréable couleur argentine, qui est dans un accord parfait avec le paysage. Les petites figures font illusion, quoiqu'elles n'aient pas beaucoup au-delà d'un pouce de proportion.

P., H. 6 p. $\frac{1}{4}$, L. 7 p. $\frac{1}{5}$.

TENIERS fils (David).

N° 164. Un joli petit paysage, très-argentin, dont le premier plan représente un ruisseau sortant dessous un pont de bois sur lequel est un chien, près d'une maison villageoise. Devant celle-ci on voit une femme et un homme chargé d'une botte d'herbes. Au second plan, une persée entre des arbres et une maison, fait apercevoir l'horison, qui est terminé par un beau ciel, très-pétillant et des plus argentins.

Cet agréable petit tableau, plein d'esprit et de transparence, est peint avec une facilité surprenante. Il est de l'espèce connue sous le nom d'*après-diners* de *Teniers*, comme étant l'ouvrage d'une après-dinée.

P., H. 5 p. $\frac{5}{4}$, L. 4 p. $\frac{1}{2}$.

TENIERS fils (David).

N° 165. Une petite *après-dinée* de *Teniers*, qui peut servir de pendant à celle qui précède. Elle représente un site sauvage, montagneux et boisé, du haut duquel, près d'une chaumière, un torrent se précipite avec impétuosité entre les montagnes, en forme de cascade. Le ciel annonce l'approche d'un grand orage.

Ce piquant petit tableau, plein d'imagination et de détails, est orné de quelques figures. Tout y est transparent et fait de presque rien, quoique d'un clair-obscur et d'une vérité qui frappent.

P., H. 6 p. $\frac{2}{3}$, L. 4 p. $\frac{2}{3}$.

TERBURG (Gérard). — *De l'école hollandaise, né en* 1610, *mort en* 1681, *élève de son père.*

N° 166. *La Conversation amoureuse.*

Un jeune cavalier et une aimable demoiselle, vus jusqu'à mi-jambe, sont assis devant une table couverte d'un tapis brun-foncé, sur laquelle est une bouteille. La dame tient un verre de vin rouge dans la main droite et repose le bras gauche sur la table. Elle est coiffée d'un mouchoir blanc noué sous le menton. Le capuchon de son mantelet de gaze noire, lui couvre le derrière de la tête. Son habit est violet, et sa jupe est de satin blanc orné de deux larges dentelles d'or. Le cavalier a un chapeau rabattu à larges bords. Sa belle chevelure noire est ronde et bouclée. Son habit est de velours noir fleuragé, à parements jaunes brodés en or. Un riche baudrier jaune, brodé de même, tombe de son épaule droite vers sa hanche gauche. Il tient un gant dans la main, qui repose sur la table près de celle de la belle, et il appuie l'autre main sur son genou. Ils se fixent de l'air le plus expressif et comme extasiés l'un de l'autre.

Tout est transparent dans ce précieux tableau, qui est d'un grand fini et d'un dessin correct. Les mains y sont aussi belles que les têtes. Celles-ci ont une expression et une vérité qui enchantent. Les étoffes, le satin blanc surtout, y font illusion. Le clair-obscur et l'opposition y sont si bien entendus, qu'il en résulte l'effet le plus frappant. Les figures ont 14 pouces de proportion.

T., H. 16 p., L. 14 p. ½.

TERBURG (Gérard).

N° 167. *Le Message.*

Dans un intérieur hollandais, une jeune et agréable dame, assise auprès d'une cheminée à colonnes et appuyant un bras sur sa table de toilette, lit avec la plus grande attention une lettre qu'elle tient

des deux mains, en présence du messager qui vient de la lui apporter et qui observe fixement la dame dont il attend la réponse. D'une main il tient un chapeau gris rabattu, dont il roule le bord entre ses doigts ; de l'autre main il tient un long bâton à bout ferré. Son habit est brun. Sur son dos pend un sac de cuir, attaché par une courroie à sa poitrine. La dame est sur une chaise de cuir de Russie. Elle est en négligé du matin, ayant sur la tête un mouchoir de mousseline noué sous le menton par un ruban noir. Elle a un long casaquin de très-beau velours bleu, bordé d'hermine, et un jupon de soie grisâtre galonné en or.

Rien de plus expressif que ces deux figures. Celle du messager surtout est d'un caractère unique. Le grand jour, après avoir frisé la tête de celui-ci qui est en profil, va frapper exclusivement la dame jusqu'aux genoux, laissant sa jupe et toute la chambre en demi-teinte ; d'où naît un effet des plus piquants, auquel les lumières aiguës que produit le velours du casaquin par sa nature et par le blanc de son bord d'hermine, contribuent beaucoup.

Ce beau tableau, d'une touche aussi moëlleuse que délicate, a été peint en 1670. Il a fait partie de la collection de feu le duc régnant de *Saxe-Gotha et Altenbourg*. Les figures ont 15 pouces de proportion.

T., H. 20 p., L. 15 p.

TERBURG (Gérard).

N° 168. *La Vengeance de Terburg.*

Ce tableau très-capital, peint en 1672, est d'une grande finesse et d'une vérité surprenante. Il offre une allégorie critique très-piquante, fruit du ressentiment de ce grand artiste, contre son disciple *Gaspar Netscher* et contre le stadhouder *Guillaume III*, prince d'Orange, roi d'Angleterre, qui avait choqué l'amour-propre de *Terburg* en témoignant au magistrat de Deventer, en 1672, une

préférence marquée pour le disciple, qui était son peintre favori, au désavantage du maître.

La composition représente Terburg très-ressemblant, vu presque de face, grandeur naturelle, tête nue, portant une ample toge magistrale noire avec un mouchoir de soie panachée pendant à son cou. Il est assis, tenant dans sa main droite une bougie allumée, autour de laquelle un ruban vert tourne en guise de serpent. Sur ce ruban on aperçoit, dans une teinte mystérieuse, deux mains jointes et suppliantes, une bouche qui paraît supplier aussi, et un œil placé vers l'extrêmité supérieure, près de la flamme. Des lunettes sont posées sur la bougie, entre cet œil et la flamme. La main gauche de l'artiste, tenant une baguette, appuie sur un tambour placé sur un piédestal et vu de face.

La peau de ce tambour forme un petit tableau rond, extrêmement piquant et agréable et du plus précieux fini. Il représente *Gaspar Netscher* bien ressemblant, de profil, habillé très-richement en costume espagnol de matin, avec une toque rouge très-ample à deux *cornes*, une triple fraise et une toge fort volumineuse de soie noire fleuragée, sur une robe à fleurs d'or. Il tient de sa main droite le bout de son nez, et, dans sa gauche, sa palette et ses pinceaux. Sur un chevalet devant lui est un tableau, représentant une tête de mouton à moitié tondue, ayant un couteau dans la bouche et coiffée d'un bonnet de fou, couleur d'*orange*. A côté du tambour est un dessin, qui fait voir un guerrier d'une mine hideuse, ayant une très-longue chevelure éparpillée. Il tient des liens et une torche allumée dans sa main gauche, et un écusson avec un buste à *cornes* et à *double face*, dans sa droite. De l'autre côté du tambour, l'on voit des roses et autres fleurs et une mèche allumée, dont la fumée monte au nez de *Netscher*. Un rouleau contenant des principes d'architecture, une *Vénus* en terre cuite et un gladiateur en plâtre, terminent cette riche composition.

Par cette allégorie, aussi mordante qu'ingénieuse, *Terburg* annonce que *Gaspar Netscher* est venu, pauvre et suppliant, implorer son instruction ; qu'il a été reçu dans son école, y a acquis des

lumières et y a appris les principes de son art : mais que, choqué de sa présomption, *Terburg* veut publier hautement, et au son du tambour, que c'est un serpent qu'il a reçu dans son sein, un homme à double visage, éhonté, ambitieux, et sentant la mèche; qui n'a fait sa fortune et semé son chemin de roses qu'aux dépens de son honneur, en profitant de la folie de *Guillaume III,* et en menant par le nez ce prince, que *Terburg* accuse comme méchant, calomniateur, incendiaire et tyran de la république.

T., H. 42 p., L. 34 p.

Observation.

C'est d'après ce frappant portrait, qui représente si vivement les traits et le caractère de *Terburg*, que *Houbraeken* a fait graver celui qu'il en a donné dans le troisième volume de son *grand théâtre*, planche B, n° 3.

TINTORETTO (Giacomo Robusti, dit Il) — *De l'école vénitienne, né en* 1512, *mort en* 1594, *élève du Titien.*

N° 169. Dans un paysage clair et agréable, orné de fabriques, on voit les portraits, grandeur naturelle, de deux artistes, appuyés jusqu'à mi-corps sur une balustrade. Ils s'entretiennent sur les statues d'un bâtiment en colonnade qui est derrière eux.

Il règne une telle perfection dans le dessin des mains, des têtes et des autres parties, une si étonnante vérité dans l'expression, la carnation, les étoffes et le clair-obscur de ce tableau, le pinceau en est si large, si caressé et si bien fondu, qu'il dispute la palme aux portraits de *Van Dyck* lui-même. Il vient du palais *Ferdinandin* des ducs de *Brunswick Wolfenbuttel.*

T., H. 30 p. ¼., L. 38 p. ½.

Observation.

Le *Tintoret* était tellement possédé de la fureur du travail, qu'il ne laissait jamais reposer son pinceau. Aussi cherchait-il l'ouvrage partout où il pouvait le trouver et l'entreprenait-il à tout prix, ne faisant quelquefois payer que sa toile et ses couleurs. De là vient cette différence presqu'incroyable, qu'on remarque dans le mérite respectif de ses tableaux pour l'exécution, et qui a donné aux biographes l'occasion de dire, qu'il avait trois différents pinceaux, savoir un d'*or,* l'autre d'*argent* et le troisième de *cuivre*. L'ouvrage décrit sous

ce numéro, ainsi que le suivant, méritent certainement une place distinguée parmi ceux de la première espèce, et paraissent même appartenir au petit nombre de ceux que *Ridolfi*, dit « *avoir été aussi précieusement finis par le* Tintoret *que des miniatures.* »

TINTORETTO (Giacomo Robusti, dit Il).

N° 170. Le portrait d'*Andréa Grimani*, noble vénitien, vu de face à mi-corps, ayant 22 pouces de proportion. Il est en costume de son état, avec un habit noir à très-petits boutons et à manches tailladées.

Ce beau portrait, d'une force étonnante et de la touche la plus soignée du *Tintoret*, est d'une vérité frappante, et du plus piquant effet. Panneau épais de châtaignier.

H. 9 p., L. 6 p. $\frac{3}{4}$.

TITIEN (Tiziano Vecelli da Cadore, dit Le). — *chef de l'école vénitienne, né en* 1477, *mort en* 1576, *élève de Jean Belin et du Giorgion.*

N° 171. Le portrait de ce grand homme, peint de sa propre main, avec une délicatesse et une fonte de couleurs inimitables, qu'on chercherait en vain dans ses ouvrages d'une forme plus grande. Il est assis devant une table. Son habit est de soie noire fleuragée. Sa main droite repose sur la table. De sa gauche il mesure quelque chose au compas. A la partie supérieure du tableau se trouve, en lettres rouges, sa signature originale. *Titianus Eques Cæs. F.* 1540.

Cette petite merveille de l'art est d'un ton chaud et vigoureux, d'un pinceau si parfait et d'une vérité si frappante, qu'il a toujours été reconnu pour un des plus précieux portraits de ce coloriste admirable, qui a épuisé tout son art pour l'exécution. Les malheurs des temps l'ont fait sortir d'une des plus précieuses collections de Venise. La figure a 7 pouces et demi de proportion.

T., H. 6 p., L. 4 p.

TITIEN (Tiziano Vecelli da Cadore, dit Le)

N° 172. Le portrait de *Paolo Morosini,* noble vénitien, dans son enfance, vu de face jusqu'à mi-corps et portant 18 pouces de proportion. Il a la tête nue, un collet rabattu, et un habit de soie blanche entailladée, richement galonné en or.

Ce charmant petit portrait, d'une touche moëlleuse et très-soignée, est d'un effet et d'une vérité qui prouvent le talent supérieur du *Titien* en ce genre.

Panneau de chataignier fort épais. H. 9 p. ½., L. 7 p.

TRÉVISAN (Francisco Trévisani, dit Le) — *peintre vénitien, de l'école romaine, né en* 1656, *mort à Rome en* 1746, *élève de son père Antoine et d'Antoine Zanchi.*

N° 173. *Le Repos de la Sainte Famille,* pendant sa fuite en Egypte. Tableau fort séduisant, connu par la jolie estampe très-ressemblante que *De Launay* a gravée d'après, en l'attribuant au *Solimène* par une méprise peu concevable.

Dans un paysage montagneux, clair et des plus enchanteurs, on voit, au premier plan, un charmant groupe, composé de la Vierge, de l'Enfant divin et de deux Anges. La Vierge assise, habillée de rose avec un manteau bleu, soutient délicatement, avec un fin linge le petit *Jésus* nu sur son giron. L'Enfant divin, dans une très-belle attitude, caresse sa mère. L'un des deux Anges est aux pieds de la Vierge, l'autre cueille une branche fleurie de l'*herbe au soleil.* Cet admirable groupe, largement éclairé, est placé au pied d'une ruine, qui sert de piédestal à un sphinx. Derrière cette ruine s'élève un palmier.

A droite de la Vierge, un peu en arrière, *saint Joseph* est assis tournant affectueusement la tête vers elle, et posant la main sur la tête du bœuf qui est debout auprès de lui. A ses pieds, on voit l'âne avec un coq, un matelas et différents autres meubles. Tout ceci

forme un groupe bien entendu, qui, par la demi-teinte claire, où il se trouve, contraste agréablement avec le grand jour du groupe précédent. Le plan qui suit représente, dans une demi-teinte plus foncée, une montagne ornée partout d'arbres et de très-beaux bâtiments. Les derniers plans, tout clairs, sont formés par de hautes montagnes vaporeuses, dont les nuages cachent les sommets, qui se perdent dans un ciel, dont la chaleur correspond au climat de l'Egypte.

On ne peut rien imaginer de plus attirant, de plus suave ni de plus brillant à la fois, que le coloris de ce délicieux bijou, qui est connu pour un des meilleurs ouvrages du *Trévisan*, et dont la composition est une des plus riches eu égard à sa grandeur. Il est précieusement fini, avec une touche moëlleuse et fondue. Les figures sont du dessin le plus noble et le plus correct. Elles sont d'une beauté qui enchante, et gracieuses au de-là de toute expression. La carnation est vivante, et les étoffes accusent le nu avec la plus grande exactitude. Ces figures ont 10 pouces de proportion.

C., H. 12 p. $\frac{1}{5}$., L. 14 p. $\frac{2}{3}$.

Observation.

Quoique ce séduisant artiste soit né Vénitien et qu'il soit l'élève de deux peintres vénitiens, on le place généralement dans l'école romaine, parce qu'il a passé la majeure partie de sa vie à Rome, où il a perfectionné son dessin. C'est pour cette raison, qu'à Venise même on l'appelle *il Trévisano Romano*, quoique par son charmant coloris il tienne encore beaucoup à l'école de sa patrie. Les biographes louent généralement ses ouvrages pour le beau choix des sujets, la touche précieuse et le bon coloris : ils vantent surtout en lui le talent admirable d'avoir su prendre à volonté les *manières* des plus grands maîtres, principalement du *Guide* et de *Carlo Cignani*, au point de tromper même les connaisseurs.

VELDE (Adrien Van den). — *De l'école hollandaise, né en* 1639, *mort en* 1672, *élève de Jean Wynants.*

N° 174. Un paysage hollandais tout uni, dont l'horizon est terminé par des buissons et quelques arbres.

On y remarque une femme qui trait une vache à côté de deux autres qui sont couchées ; plus loin sont deux chevaux qui paissent,

et, vers la droite du spectateur, deux moutons. Mais l'objet principal, et qui brille aux dépens de tout le reste, est un bœuf, d'une bigarure blanche et brune fort piquante. Il est debout près d'une mare, et sa position dans toute sa longueur, hardie et peu avantageuse pour les artistes, prouve, qu'il doit avoir servi d'étude à *Van den Velde,* qui semble n'y avoir joint les autres animaux que comme des accessoires intéressants.

T., H. 9 p. ¼., L. 13 p.

VELDE (Guillaume Van den). — *De l'école hollandaise, né en* 1633, *mort en* 1707, *élève de son père Guillaume et de Simon de Vlieger.*

N° 175. Une marine vraiment admirable, très argentine, très-capitale et du plus précieux fini, représentant une immense étendue de mer, avec quantité de vaisseaux, près de l'entrée d'un port, qui n'est indiquée que par la marche des navires et par la tête d'une jetée en pilotage.

Derrière la jetée, on aperçoit une *bélandre* amarrée, dont on hisse les voiles, tandis que deux hommes. dans une chaloupe, avancent en mer le long de son bord. Sur la jetée on voit trois figures avec deux chiens. Tout ceci forme, avec une petite portion de rivage, un ensemble de la plus grande force, qui étonne par sa vérité autant que par sa beauté, et qui devient un repoussoir très-naturel pour tout le reste de la composition.

Celle-ci embrasse une vaste mer à perte de vue, dans laquelle un banc de sable forme, avec la terre, un chenal où passe, que suivent plusieurs navires, en faisant route vers le port. Le plus avancé de ceux-ci est un magnifique vaisseau de guerre, portant signal pour un pilote côtier, et diminuant de voiles pour retarder sa marche. Le pilote dans sa chaloupe, près d'arriver, fait la même manœuvre pour ne pas dépasser. Un vaisseau de même rang suit le premier, toutes voiles dehors. Un troisième superbe vaisseau de guerre est à l'ancre en rade, ses voiles à bas, devant l'entrée du port. Plusieurs autres

navires plus ou moins éloignés, tant au-delà qu'en deçà du banc de sable, enrichissent cette merveille de l'art, où ce grand homme a su réunir, avec très-grand succès, la tranquillité parfaite d'un calme, au petit mouvement que produit toujours la marée montante le long des côtes : tandis qu'il a couronné ce précieux ouvrage par le ciel le plus beau et le plus argentin, rehaussé d'un groupe de nuages du plus grand *style*, aussi transparents que légers, mais qui semblent présager un orage. D'ailleurs une perspective vraiment unique, qui éloigne l'horizon à une distance incalculable, une transparence et une vérité étonnantes des eaux, une imitation magique et précieuse des navires, de leurs cordages, de leurs mouvements et manœuvres, des voiles tant brunes que blanches, des nombreux équipages, et de mille détails qu'on y observe, se réunissent dans ce chef-d'œuvre, à un clair-obscur des mieux entendus, à une opposition très-piquante, à une touche moëlleuse et à des figures parfaitement dessinées, touchées avec esprit et qui paraissent vivantes, pour attester la grande supériorité de *Guillaume Van den Velde* sur tous les peintres de marine, dont aucun ne peut lui être comparé pour la conformité parfaite avec la nature.

T., H. 25 p., L. 36 p. ½.

VELDE (Guillaume Van den).

N° 176. Une autre marine capitale, aussi précieusement finie, et non moins admirable et argentine que la précédente.

Elle représente une vaste mer, où des vaisseaux naviguent en louvoyant, toutes voiles dehors. Le peu de vent qu'il fait, laisse l'eau à peu près dans un état tranquille, sauf le sillage des vaisseaux et la petite ondulation que produit le vent le plus faible même, et qu'en Hollande on appelle *kabbeling*.

Sur le devant, l'œil est agréablement frappé par un magnifique yacht de l'amirauté, très bien orné de belles sculptures aux armes d'Amsterdam, portant pavillon amiral à l'arrière, et ayant un amiral

à bord. Il passe entre deux vaisseaux de guerre qui le saluent, et auxquels il rend le salut. Sa chaloupe le suit. Sa voile gonflée par un peu de vent, et son pavillon, sont dorés par un coup de soleil, qui produit un effet enchanteur. Un troisième vaisseau de guerre, plus reculé, reçoit aussi le soleil dans ses voiles gonflées, et produit de même un très piquant effet, proportionné à sa distance. Plusieurs autres navires de différentes espèces, dans des éloignements divers, contribuent à enrichir cette superbe ordonnance, qui est couronnée par le ciel le plus beau, le plus vrai, le plus transparent et le mieux composé qui ait jamais été peint. Des nuages, de la plus belle forme, s'y confondent en deux groupes majestueux sur un beau fond azur. Leurs extrémités sont éclairées vigoureusement, d'un côté par les rayons du soleil, qui se perdent insensiblement dans leur masse. Celle-ci en devient toute transparente et d'une légèreté incroyable, avec des teintes et des variations infinies combinées avec un art si surprenant, que l'homme le moins connaisseur croit voir marcher ces nuages et changer de forme, aussi facilement qu'on le voit dans la nature. Les ombres que ces beaux nuages jettent par intervalles sur la mer, y produisent les oppositions les plus agréables, et un clair-obscur très bien entendu, auxquels un homme qui n'a jamais vu la mer, ou qui ne l'aurait vue qu'avec un ciel sans nuages, ne pourrait guères s'attendre dans une surface si unie et si transparente. Pour terminer le juste éloge de cet admirable tableau, je ferai observer encore qu'il n'est pas possible de rendre avec plus de vérité et de précision qu'ils le sont ici, l'horison à perte de vue, l'eau, sa transparence et ses petits mouvements, les navires, les cordages, les voiles, les nombreuses petites figures, enfin tous les autres détails; ni de les rendre avec une touche plus nette, plus ferme et empâtée quoique très-transparente et du plus précieux fini.

On est étonné que cet artiste, qui est vraiment unique dans les marines dont on voit toujours la *nature* et jamais la *manière* ni l'*art*, ait pu peindre à l'âge de vingt-et-un ans ce merveilleux tableau, qui égale en tout point ses plus beaux chefs-d'œuvre connus. Aussi a-t-il pris soin de le signer en langue hollandaise *Guillaume Van den Velde* le jeune *f.* 1654, dans la crainte qu'un ouvrage

aussi parfait ne fut attribué à son père, qui peignait des marines et s'appelait aussi *Guillaume*.

T., H. 19 p., L. 24 p. ½.

VELDE (Guillaume Van den).

N° 177. Une Marine, d'un ton argentin très-clair et très-agréable.

Elle représente, pendant un calme parfait, une étendue de mer à perte de vue où, vers le milieu du premier plan, trois bateaux pêcheurs, à voiles blanches et brunes, sont à l'ancre et se trouvent agréablement répétés dans le miroir des ondes. Le lointain est orné de plusieurs vaisseaux. La beauté du ciel correspond parfaitement à la transparence des eaux, à la perfection des navires, de leurs agrès et des charmantes petites figures qui s'y trouvent, ainsi qu'au clair-obscur magique qui anime le tout.

T., H. 10 p., L. 12 p..

VÉRONÈSE (Paolo-Cagliari da Verona, dit Il).—*De l'école vénitienne, né en* 1532, *mort en* 1588, *élève de son oncle Antoine Badile et de Jean Carotti.*

N° 178. *Le Repas chez Simon le Pharisien :* un des quatre fameux banquets de Paul Véronèse, qui, selon d'*Argenville*, ont seuls suffi pour l'immortaliser. Ce morceau précieux et vraiment original, n'est point une esquisse, mais bien le tableau à peu près terminé en petit, d'après lequel cet homme célèbre a exécuté en grand l'immense tableau du même sujet qui se trouve à Versailles.

La scène se passe dans un portique à deux rangs de colonnes corinthiennes, qui fait partie d'un vaste et magnifique palais de la plus noble architecture. Ce palais et un ciel clair bien nuagé, servent de fond aux nombreux convives assis à deux tables. Celles-ci sont richement couvertes de toiles garnies de larges dentelles, et fournies

de mets avec profusion. La distance qui est entre ces tables au milieu du tableau, par laquelle on aperçoit dans l'éloignement un obélisque en plein air, est occupée en partie par la *Magdelaine*, qui est à genoux devant le Seigneur, et emploie ses propres cheveux pour lui essuyer les pieds après les avoir frottés de baume. Action que *Jésus-Christ* approuve, et qu'il justifie visiblement contre la critique des Pharisiens.

Outre les personnes nombreuses qui sont à table, l'on en voit d'autres derrière elles. Plusieurs de celles-ci s'entretiennent avec les convives; d'autres sont simples spectateurs ou sont occupées à servir les tables, pour lesquelles deux magnifiques buffets placés aux deux bouts de la galerie fournissent le nécessaire. Un mendiant, deux enfants et deux chiens dans le portique, un charmant groupe de deux anges bien aériens, qui chantent en l'air la gloire du Seigneur, des spectateurs à tous les balcons et fenêtres dont la vue porte sur la scène, avec plusieurs autres accessoires, contribuent à enrichir cette étonnante composition où tout est noble et grand, l'architecture admirable, et où les nombreuses figures sont aussi variées de caractères et d'attitudes, que parlantes par l'expression. La physionomie du Christ se distingue surtout par sa dignité modeste.

Le ton général de ce chef-d'œuvre est clair et brillant, comme sont aussi toutes les couleurs *propres* et *locales*. Les habillements sont riches. La touche est nette et empâtée. Celle-ci sert surtout dans les jours des draperies, à établir une marque caractéristique, qui distingue le pinceau de ce grand homme de ceux de ses habiles élèves et de tout autre artiste, en ce qu'il y a appliqué des couleurs vierges, avec tant de fraîcheur et avec une fermeté si grande, pour en éclairer les plis nombreux, qu'il semble y avoir promené son pinceau comme au hasard, de façon qu'il lui eut été impossible de retrouver au juste les mêmes traits, s'il avait entrepris de se copier lui-même, et que tout autre peintre n'aurait pu réussir à imiter ces espèces de paraphes en couleur très-épaisse; de même aucun bon écrivain ne peut réussir à imiter des paraphes très-variées, dont on aurait, avec une main ferme, rempli tout un papier

selon son caprice. Les figures ont 10 pouces et demi de proportion.

T., H. 26 p., L. 51 p.

Observations.

Le grand tableau, peint d'après celui-ci, a été enlevé aux *Servites* de Venise en 1665 par ordre du Sénat, et donné à *Louis XIV*, qui en avait offert sans succès une somme considérable à ces religieux. Ce morceau capital, qu'on voit dans le salon d'*Hercule* à Versailles, a 30 pieds de largeur, sur 15 pieds et quelques pouces de hauteur; il est dans un état qui le rend méconnaissable, et il ne conserve plus rien de la fraîcheur du coloris brillant, qui distingue si avantageusement le petit tableau décrit sous ce numéro.

Paul Véronèze a peint en tout cinq grands festins ou banquets; savoir quatre pour Venise et un pour Vérone. Ce dernier et deux de ceux de Venise, représentent tout trois le *Repas* chez *Simon* le pharisien, par des compositions différentes. Les deux autres repas sont, celui chez le publicain et *les Noces de Cana*. Les quatre banquets peints pour Venise, sont maintenant à Paris et à Versailles. Il est bon, de reconnaître ici l'erreur d'*Argenville* qui, dans sa *Vie des Peintres*, nomme toujours, *Repas chez Simon le lépreux*, les trois repas chez *Simon le pharisien*, partout où il en parle.

VOYS (Ary De). — *De l'école hollandaise, né en 1641, élève de Knupfer et de Van den Tempel.*

N° 179. *La Bergère à la rose.* Bijou de l'art, représentant une jeune et belle bergère arcadienne, qui conduit deux brebis et une chèvre dans un paysage boisé.

Cette charmante figure est du dessin le plus noble et le plus élégant. Son attitude est des plus gracieuses. De la main droite elle tient délicatement une houlette, et de la gauche elle lève en l'air, avec une grâce inexprimable, une rose unie à quelques feuilles et à un bouton qu'elle contemple avec le plus grand plaisir. Elle a un vêtement long de satin blanc, dont un côté est relevé avec grâce par une ceinture orange qui lui ceintle corps. Un mouchoir bleu est jeté avec élégance sur ses épaules. Sa tête, sa gorge, et ses beaux pieds sont nus. Le paysage et le troupeau sont tenus en demi-teinte, pour mieux faire valoir la figure qui est toute éclairée. Elle est d'un fini si précieux, qu'il égale au moins celui des ouvrages les plus soignés du vieux *Mieris;* sa parure de satin est d'une vérité si étonnante

qu'à peine *Terburg* aurait pu y atteindre. La figure a 7 pouces et demi de hauteur.

T., H. 10 p. $\frac{1}{2}$., L. 7 p. $\frac{2}{3}$.

Observations.

Les ouvrages de *De Voys* sont d'une rareté extrême : encore consistent-ils la plupart en quelques figures à mi-corps. Il a peint avec trop de soin et pendant trop peu d'années, pour que ses tableaux puissent être nombreux, surtout ceux de sa meilleure *manière* qui, comme le présent morceau, sont beaucoup plus transparents et d'une touche plus légère et délicate que ceux de son autre *manière*. Aussi les premiers sont-ils estimés en Hollande au point que, dans la vente de *Lormier* à La Haye en 1763, un tableau, qui fait le pendant de celui-ci, a été vendu 2,250 florins. C'est *le petit Chasseur à la perdrix*, qui a appartenu au Stadhouder, et qu'on voit aujourd'hui au *musée* à Paris.

Le précieux bijou, que je décris sous ce numéro, a été enlevé avec d'autres chefs-d'œuvres, par les Prussiens pendant la guerre de sept ans, dans le château de Hubertsbourg, à l'électeur de Saxe, dont il ornait sous le numéro 177 qu'on y voit encore, la superbe galerie. Celle-ci ne possède plus à sa place qu'une belle copie, qu'en avait faite avant l'enlèvement le célèbre *Dietrici*, par ordre de l'électeur. Mais, nonobstant la beauté de cette copie, les directeurs de la galerie regrettent amèrement la perte de l'original.

VOYS (Ary De).

N° 180. *La Buveuse hollandaise.*

Une jeune femme hollandaise, d'une physionomie très-agréable et vue de face jusqu'aux genoux, est assise dans un fauteuil devant une table, sur laquelle un de ses bras repose, tandis qu'elle appuie sur le fauteuil le coude de son autre bras. Avec celui-ci elle tient élevé un bocal rempli de vin. Sa mine réjouie et son embonpoint annoncent qu'elle aime à boire. Elle est sans coiffure. Sa belle gorge est découverte. Sa chemise est rabattue sur un corset rouge, sur lequelle elle porte une jacquette brune et un tablier bleu. Des boucles à pendants de cristal ornent ses oreilles. Sur la table on voit une bouteille, un mouchoir de soie fond pourpre à lignes jaunes, et un morceau de craie. Contre le mur on aperçoit un tableau et un rideau vert.

Ce précieux bijou, peint dans la meilleure *manière* de *De Voys* est d'une vérité, d'une force et d'un clair-obscur étonnants, et d'une finesse incroyable dans l'exécution. Il est connu pour un des meil-

leurs ouvrages de cet excellent artiste. La figure a 9 pouces de proportion.

P., H. 7 p. $\frac{5}{4}$, L. 6 p. $\frac{1}{2}$.

WEENIX (Jean-Baptiste). — *De l'école hollandaise, né en* 1621, *mort en* 1660, *élève d'Abraham Bloemaert et de Nicolas Moyaert.*

N° 181. *La Bergère endormie.*

Ce tableau merveilleux, représente les environs d'un port. Dans le lointain, on voit la mer avec des vaisseaux sous voiles, et, contre le rivage, d'autres vaisseaux à l'ancre, d'où vont et viennent plusieurs petites figures traitées avec beaucoup d'art. Sur un plan plus rapproché l'on voit, devant une guinguette, une compagnie autour d'une table sous une treille, auprès de laquelle passe un homme à cheval. Les premiers plans sont enrichis par une magnifique ruine, avec des colonnes d'ordre toscan, devant laquelle une aimable bergère dort du sommeil le plus tranquille. Elle est gardée par un superbe chien épagneul, de la grande espèce, qui est debout devant elle et parait japper. Cette jeune beauté a la tête couverte d'un large chapeau de paille, dont l'ombre met son séduisant visage dans une demi-teinte très-piquante. Sur sa chemise, elle n'a qu'un corset orange à fleurs, sans manches. Sa jupe est d'un beau rouge cramoisi, qui reflète admirablement sur sa chemise. Ses pieds sont nus. Derrière elle se trouve une touffe d'herbes en fleurs. Elle est assise sur un bloc de pierre, et repose ses bras ainsi que sa tête sur deux blocs plus élevés.

Il est impossible de pousser, à un plus étonnant degré de perfection, la magie des jours et des ombres, ni celle des reflets, de la transparence et du coloris en général, que dans ce chef-d'œuvre, dont aucune description ne peut détailler le mérite. Je me bornerai donc à dire que cet admirable tableau, orné d'un beau ciel clair et argentin, est un des meilleurs qui soient connus de ce grand artiste. Il est d'un ton doré, d'un effet incroyable, d'un *faire*

large, et de la touche la plus savante, la plus moëlleuse et la plus soignée. Il a fait jusqu'en 1795, un des principaux ornements de la galerie des ducs régnants de *Brunswick-Wolfenbuttel* à Salzthalum. Les figures ont 18 pouces de proportion.

T., H. 26 p. $\frac{1}{2}$., L. 22 p. $\frac{1}{4}$.

WEENIX (Jean-Baptiste).

N° 182. *Le Repos de la Sainte Famille*, dans sa fuite en Egypte.

Au pied d'une belle ruine, la Vierge assise avec le Sauveur sur ses genoux, écarte un épagneul qui veut sauter sur elle. Le petit *Jésus* dont l'habit brun est retroussé jusqu'au nombril, tient une pomme dans la main gauche, et une tourterelle sur sa droite. La Vierge a des sandales aux pieds, une jupe écarlate, un manteau très bel azur, un habit brun et un voile jaunâtre. Derrière elle *saint Joseph* fait passer l'âne entre deux colonnes. Les plans qui suivent sont tous vaporeux et représentent une ville dans l'éloignement, derrière laquelle des montagnes vont se perdre dans un ciel clair argentin.

Ce charmant tableau, qui est aussi un des meilleurs et des plus soigneusement finis de ce grand homme, n'est pas moins admirable que le précédent, par le jeu magique des jours frisés, des reflets et des ombres, par une transparence extraordinaire, par un merveilleux choix des couleurs et par un effet piquant et séducteur, dont *Jean-Baptiste Weenix* possédait si bien le secret. Les figures ont 16 pouces de proportion dans ce précieux bijou qui, comme le précédent, a orné jusqu'en 1795 la galerie des ducs régnants de *Brunswick-Wolfenbuttel.*

T., H. 19 p. $\frac{3}{4}$, L. 16 p. $\frac{3}{4}$.

WEENIX (Jean-Baptiste).

N°. 183. Un paysage montagneux, également admirable par sa composition grandiose et par sa vérité étonnante.

Le point de vue en est pris dans les Alpes après un orage, près d'une belle cascade, dont l'eau écumante se précipite avec la plus grande impétuosité entre les cimes des rochers et d'énormes blocs qui s'en sont détachés. Ceux-ci, avec les arbres que le vent fait plier jusqu'à terre, un hermitage au sommet d'une roche, et une chapelle à mi-côte, forment un ensemble aussi pittoresque qu'il soit possible d'en trouver.

Le peintre, assis sur la tête d'un rocher, un homme debout qui lui explique les lieux, une femme qui lave du linge au bas de la cascade, un homme chargé d'une cruche remplie d'eau, une autre femme à genoux devant la chapelle, un ermite qui descend de la montagne, le jardin de l'ermitage, et du linge tendu sur les cordes pour sécher, contribuent à animer cette imitation magique de la nature le plus sauvage.

Weenix a su pousser la ressemblance jusqu'à l'illusion dans ce beau tableau, en tenant le tout dans une demi-teinte chaude et très-transparente, dont les jours frisés et les mouvements naturels de l'eau qui se précipite, rompent l'uniformité et produisent un effet vraiment surprenant. Le tout est couronné par le plus beau ciel azur, très-pétillant, chargé de nuages d'un grand *style* et du plus piquant effet, qui dénotent la fin de l'orage.

Ce précieux bijou, d'une touche ausssi savamment estompée, qu'onctueuse et soignée, devient par la rareté du sujet, une vraie perle parmi les ouvrages mêmes de ce grand artiste, qui sont déjà si difficiles à rencontrer. Il a orné depuis son origine jusqu'en 1799, la collection particulière d'une maison illustre en Allemagne.

T., H. 19 p., L. 24 p. ½.

WEENIX (Jean). — *De l'école hollandaise, né en* 1644, *mort en* 1719, *élève de son père Jean-Baptiste.*

N° 184. Un merveilleux chef-d'œuvre de l'art, qui réunit au plus haut degré possible, ce qu'a produit de plus parfait le pinceau

inimitable de cet artiste, absolument unique dans son genre, tant par la richesse et l'heureux choix de la composition, que par le fini inconcevablement précieux et la vérité étonnante, dans l'exécution.

Il représente, dans un paysage montagneux, une forêt qui se prolonge à perte de vue, et que cottoie en serpentant une rivière, entre laquelle et la forêt, sur un des plans reculés, des chasseurs à pied et à cheval, avec une meute de chiens, viennent de forcer un cerf.

Au pied des arbres qui font partie du premier plan, on voit un grand et superbe lièvre placé dans la position la plus avantageuse, et autour de lui un magnifique coq de bruyère, deux perdrix, un verdier, des filets entassés, une carnassière et une belle plante de rose trémière en fleurs; derrière laquelle se montre un chien d'arrêt à poils frisés d'une beauté extraordinaire, qui fait partir deux bouvreuils, d'un arbre où ils étaient perchés.

Tout est si beau, si séduisant, si vrai, si bien composé et dessiné, en un mot si parfait en tous points, dans cette merveille de l'art, qu'on ne sait quoi louer le plus. Les couleurs tant *propres* que *locales* en sont très-flatteuses, le clair-obscur y est magique, et la transparence admirable. La touche moëlleuse y est d'une netteté, d'une délicatesse, d'une finesse, et d'une précision qui étonnent. Le paysage est au-dessus de tout éloge; et les deux perspectives y sont si savamment observées que les troncs des arbres de grosseur naturelle, qu'on voit au premier plan, font visiblement partie de la forêt dont les arbres vont en s'éloignant avec une dégradation si parfaite, qu'ils forment un tout continu, qui se prolonge jusqu'à l'horizon, avec une vérité qui fait illusion. Quant au lièvre et aux autres animaux, tant morts que vivants, qui font la partie principale de ce chef-d'œuvre, et qui sont tous de grandeur naturelle, il me suffira de dire que *Weenix* n'en a jamais peint de plus accomplis ni d'un plus grand fini, et qu'il paraît avoir voulu s'y surpasser lui-même, en surpassant la nature.

Ce bijou de l'art, peint en 1697, est de la conservation la plus intacte. Il a fait, jusqu'en 1795, un des plus beaux ornements de la

magnifique galerie des ducs de *Brunswick-Wolfenbuttel,* où il a toujours été reconnu pour le chef-d'œuvre le plus parfait et le plus précieusement fini, de ce merveilleux artiste, lequel, ne se bornant pas à enlever la palme à tous les peintres d'animaux, y semble avoir pour but de la disputer aussi à tous les paysagistes.

T., H. 34 p., L. 44 p. ½.

WEENIX (Jean).

N° 185. Un tableau très-agréable; où l'on voit, à l'entrée d'un parc, une partie de superbes fruits, distingués par leur choix et leur grandeur, consistant en melons, raisins blancs et bleus avec leurs branches, pêches, abricots, figues, prunes jaunes, rouges et bleues, pommes, nèffles, et noisettes. Ils sont jetés, dans un désordre pittoresque, autour d'un beau vase antique renversé, qui est en partie couvert par du *bouillon blanc,* des *belles-de-nuit* et autres herbes et fleurs, qui croissent près du vase, et forment, en s'élevant, un beau groupe pyramidal avec les fruits et les branches. L'ensemble de tout cela, orné de quelques insectes, est de la plus grande vérité, et produit un effet aussi agréable et aussi varié en couleurs que le plus beau bouquet de fleurs.

Dans ce charmant groupe on admire surtout les pêches et les raisins, un grand melon dont on voit l'intérieur, plein de jus et de semences, sur lequel une mouche, de la la grande espèce, fait illusion jusqu'à tromper le spectateur. Enfin l'œil du vrai connaisseur admire encore beaucoup les différentes feuilles, dont les formes et les couleurs sont variées d'une manière surprenante par l'effet de leurs maladies, et qui, avec les fleurs et un papillon blanc, produisent un effet très-piquant.

Le fond de ce tableau est tout en demi-teinte. Il représente une campagne à perte de vue, à l'entrée de laquelle est un magnifique château avec son jardin et un étang; le tout est enrichi de statues et orné de jolies petites figures et d'animaux,

Jean Weenix a prouvé, dans cet ouvrage, que s'il était fort su-

périeur à tous les artistes dans ses imitations admirables des lièvres, peu de peintres ont égalé son talent pour le paysage et pour toute espèce d'objets inanimés : tandis que son coloris chaud, transparent et vrai, joint à sa touche large, savante et moëlleuse, le distinguera toujours avantageusement de tous les bons peintres qui, comme *Walkenburg,* ont cherché à imiter sa manière.

T., H. 32 p., L. 27 p.

WERFF, (Adrien, dit le Chevalier Van der). — *De l'école hollandaise, né en* 1659, *mort en* 1722, *élève de Corneille Picolet et d'Eglon Van der Neer.*

N° 186. *La Poissarde.*

Ce précieux bijou, du coloris le plus vigoureux, représente, sous une porte de ville, la boutique d'une marchande de poisson. Celle-ci est une femme déjà âgée, d'une physionomie pleine d'expression et de caractère. Elle a un habit écarlate, avec une jacquette noire sans manche, un bonnet de velours noir, et un tablier à fleurs fond clair. Elle est assise entourée de cuvettes, de paniers, de poissons plats, d'écrevisses, crabes, crevettes, huîtres, moules, limaçons de mer, lys blancs et rouges, avec des balances et des poids. Un enfant fort joli, d'un air riant et espiègle, est à son côté. Elle tient une main sur une écrevisse de mer et fait signe, de l'autre main, de ne pas pouvoir la céder pour ce que lui en offre une jeune fille, qui la marchande et compte d'un air pensif, denier par denier, son argent d'une main dans l'autre. Celle-ci a un panier de fer-blanc au bras, un mouchoir de soie à grands carreaux, un habit de satin violet, une faille de soie noire sur ses épaules, et un nœud de ruban coquelicot à sa jaquette.

A travers la porte de la ville, on aperçoit la campagne, avec plusieurs groupes de figures dans le lointain. Une vigne jette des branches le long du mur, dont l'une tombe derrière la poissarde. Des gouttes d'eau sur les feuilles, des limaçons de jardin, et des coquilles vides dispersées, contribuent encore à varier la richesse de ce

chef-d'œuvre de l'art, qui est d'autant plus précieux, que son empâtement et son ton ne sentent en rien la porcelaine, l'émail ou la cire, comme on le reproche à beaucoup d'ouvrages de *Van der Werff*, et que, à une ordonnance bien entendue, un dessin correct, et un fini admirable, qui distinguent en général tout ce qui est sorti du pinceau de ce grand homme, il réunit un ton fort velouté, un clair-obscur très-vigoureux, des couleurs fort piquantes, une carnation très-vraie, et une expression parlante. Qualités qu'on ne trouvera guères réunies dans les ouvrages même les plus capitaux de cet artiste.

Le sujet de cette perle de cabinet, en fait une vraie rareté même parmi les productions de *Van der Werff*, qui a toujours choisi des compositions sérieuses. Les figures ont 8 pouces de proportion.

P., H. 14 p. ½, L. 12 p.

WILS (Jean) — *De l'école hollandaise, maître de Berchem.*

N° 187. Un paysage clair et agréable, au bord d'une forêt.

Le premier plan est orné de deux chênes majestueux, de trois hommes, deux femmes, quatre brebis, et une chèvre qui broute des broussailles. Au second plan on voit une partie de la forêt, à travers laquelle on distingue quelques figures dans le lointain. Celui-ci est terminé par des collines bleuâtres qui se confondent avec le ciel.

Ce charmant tableau suffirait seul pour placer *Jean Wils* parmi les meilleurs paysagistes. Tel qu'un *Claude Lorrain*, il l'a peint et composé dans le *style* le plus simple et le plus vrai, en même temps le plus noble et le plus majestueux, égalant en tout point la nature. Les figures sont aussi bien dessinées qu'exécutées. Le clair-obscur est d'une entente parfaite. Enfin l'on prendrait volontiers les deux chênes, par leur forme et leur feuiller, ainsi que la chèvre avec les broussailles, par leur touche et leurs jours frisés, pour un des bons ouvrages de *Berchem*, le plus distingué des disciples de *Wils*. Ce dernier a prouvé, par cet excellent paysage,

combien il était digne de former un tel élève. Les figures ont deux pouces trois quarts de proportion.

T., H. 15 p., L. 20 p. ½.

Observation.

Rien de plus rare, que les tableaux de cet habile artiste, depuis qu'un manège honteux s'est prévalu de leur mérite, pour les attribuer à d'autres maîtres, en faisant disparaître la signature de *Wils*, qui se trouve en toutes lettres sur le tableau que j'ai décrit ici.

WOUWERMANS (Jean). — *De l'école hollandaise, mort fort jeune en* 1666, *élève de son frère aîné Philippe.*

N° 188. Un paysage de la plus grande force et du plus piquant effet, où cet habile artiste, dont les amateurs déplorent si justement la mort prématurée, semble avoir voulu réunir le mérite de son frère *Philippe* à celui de *Nicolas Berchem.*

Il représente un pays d'une vaste étendue. Au milieu du premier plan sur une élévation sablonneuse, on voit quelques buissons et deux beaux arbres au pied desquels un homme est assis, avec une femme qui donne le sein à son enfant. Auprès d'eux passent, d'un côté, un homme chargé d'un panier et un cavalier enveloppé d'un manteau brun et monté sur un cheval blanc. De l'autre côté, une femme, portant un enfant sur son dos et précédée d'un chien, traverse pieds nus une eau, au bord de laquelle sont assis un homme et une femme. Un gros tronc d'arbre, une estacade, des joncs et autres détails, contribuent à enrichir ce premier plan. Les plans qui suivent, ornés de figures, d'un village, de plusieurs bois, et variés par quantité d'autres détails, sont très-vaporeux et finissent par se perdre dans un ciel argentin. La situation basse du soleil produit, par ses rayons presque horizontaux, des oppositions très-piquantes dans cet agréable tableau, qui est d'une touche très moëlleuse, et d'un ton velouté, transparent et des plus vigoureux. Les figures ont 4 pouces de proportion.

P., H. 17 p. ¾, L. 21 p. ½.

WOUWERMANS (Philippe). — *De l'école hollandaise, né en 1668, élève de son père Paul et de Jean Wynants.*

N° 189. *La ferme,* un des plus fins bijoux de ce grand maître, d'un ton argentin très-agréable.

On voit dans un charmant paysage, devant une ferme, un chariot attelé de deux chevaux blancs, duquel un paysan fait passer avec une fourche le foin dans un grenier, à une femme qui le reçoit. Deux enfants s'amusent à terre près d'un chariot, et un homme avec une brouette mène de l'engrais aux champs. Dans la cour de la ferme, un beau cheval gris pommelé boit dans un seau qui est à terre. Un cavalier en habit jaune, le plumet au chapeau et monté sur un cheval bai, paie son écot à l'hôte, qui reçoit l'argent le chapeau à la main. Un alesan mange du foin et un valet d'écurie est occupé à brider deux autres chevaux de différents poils. Des poulets, une selle couchée à terre et autres accessoires contribuent encore à embellir cette composition, qui est du coloris le plus vague, de la touche la plus précieuse, du dessin le plus correct, de la transparence la plus parfaite, du ton le plus moëlleux et du clair-obscur le plus magique. La petitesse des chevaux et des figures ajoute encore à son mérite ; un beau ciel argentin très-pétillant y produit l'opposition la plus agréable avec la demi-teinte où se trouve une partie de la ferme.

Cette délicieuse perle de cabinet a orné jusqu'en 1795, la riche galerie des ducs de Brunswick-Wolfenbuttel. Les figures ont 3 pouces de proportion.

P., H. 10 p. $\frac{2}{5}$ p., L. 13 p. $\frac{2}{5}$.

WOUWERMANS (Philippe).

N° 190. Un paysage des plus brillants, des plus fins et des plus argentins, formant une plaine à perte de vue, coupée par une rivière, et enrichie d'une infinité de détails intéressants.

On voit au premier plan un cavalier en habit jaune, chapeau à la *Henri IV* et tenant une bagette en main, monté avec beaucoup de grâce sur le plus beau cheval andalous bai-pommelé, qu'ait produit l'art ou la nature. Ce superbe animal est rendu avec un dessin si correct, une anatomie si parfaite, un coloris si transparent et si magique, qu'on croit voir distinctement et sa noble allure et les mouvements élégants de sa belle tête, et le feu que ses yeux répandent. Il se détache, ainsi que le cavalier, avec une force et une vérité étonnantes et avec les contours les mieux fondus, sur un ciel clair et brillant et sur les plans reculés du paysage. Celui-ci, aussi bien que le ciel, est du ton le plus agréablement argentin et du coloris le plus vague qu'ait jamais employés ce grand artiste.

Ce petit chef-d'œuvre a orné jusqu'en 1795 la galerie des ducs de Brunswick-Wolfenbuttel. La figure a quatre pouces trois quarts de proportion. Elle paraît être le portrait d'une personne de distinction.

P., H. 9 p. $\frac{2}{3}$, L. 8 p. $\frac{1}{4}$.

WOUWERMANS (Philippe).

N° 191. *Le Naufrage.*

Dans une mer en courroux, la tempête et l'orage poussent les flots à une hauteur effrayante et les brisent avec fureur contre des rochers, sur lesquels un vaisseau échoué et en partie démâté est au moment de se briser, sans qu'il lui reste aucune ressource. Son nombreux équipage donne tous les signes du désespoir, et cherche par tous moyens à échapper, chacun pour soi, au danger prochain qui les menace tous. Une partie s'est emparée de la chaloupe ; d'autres s'accrochent aux mâts ou se sauvent à la nage. Dans le lointain paraît un autre vaisseau également prêt à périr.

Il semble que ce grand homme ait voulu donner dans ce bijou de l'art, une preuve éclatante de son talent supérieur en ce *genre*, si différent de sa manière ordinaire. Non-seulement le ciel, la mer et les rochers sont traités avec une légèreté et une transparence sur-

prenantes dans l'empâtement, et avec une touche aussi précieuse et aussi moëlleuse, en même temps qu'un ton aussi argentin, que ses plus fins paysages ; mais l'on ne peut assez admirer, dans la composition, les mouvements du ciel orageux, les éclairs, la pluie et les vagues écumantes qui se brisent contre les pointes des rochers, et qu'il ait surpassé *Backhuysen*, dans le dessin, les attitudes et l'expression des petites figures, qui sont toutes vivantes, quoique n'ayant qu'un demi-pouce de proportion.

Ce rare morceau, qui porte le monogramme bien avéré de *Philippe Wouwermans*, vient d'une des plus belles collections de l'Allemagne.

P., H. 7 p. $\frac{1}{4}$, L. 8 p. $\frac{1}{4}$.

WOUWERMANS (Philippe).

N° 192. *Le port de mer*, composition capitale.

Le premier plan est formé par une langue de terre qui avance dans la mer et porte un fanal. Plusieurs vaisseaux y sont amarrés ; d'autres y arrivent à pleines voiles. Une tente de vivandier, un chariot chargé et attelé de deux chevaux bais, un cheval blanc qu'on charge d'un porte-manteau, un cheval brun qui repose, 16 figures de 4 pouces de proportion, et une grande quantité de marchandises dans des tonneaux, des sacs et autres colis, remplissent tout ce premier plan et rendent bien au naturel, les embarras et la confusion d'un port marchand. Tous ces accessoires, aussi bien que les chevaux et les figures, sont d'une touche aussi spirituelle que moëlleuse et délicate. Parmi les dernières on distingue des négociants, des matelots, des ouvriers qui chargent et déchargent ou qui roulent les colis, et deux femmes qui lavent du linge. Les plans qui suivent font voir une partie de la mer et une langue de terre tout-à-fait vaporeuse, qui se perd dans un ciel clair, pétillant et argentin.

T., H. 18 p., L. 22 p. $\frac{3}{4}$.

WOUWERMANS (Philippe).

N° 193. *Les Dunes.*

Au premier plan, sur une colline de sable en partie couverte d'herbes, un paysan hollandais tient un superbe cheval bai par la bride. Il a un beau chien d'arrêt blanc près lui, et parle à un vieillard qui porte un grand panier rempli de tourbes. Ce groupe tranche agréablement sur un beau ciel clair et argentin, d'où naît une opposition piquante. Sur une autre colline, au second plan, un homme est assis près de deux huttes en paille, dans l'une desquelles une femme va entrer avec un panier de tourbes. Entre ce plan et les suivants, tous composés de dunes vaporeuses, les eaux de la mer viennent aboutir par une pointe.

Tout est vrai comme la nature et d'un bel effet, dans cet agréable tableau, qui est peint largement, avec une touche nette et spirituelle. Les figures ont 5 pouces de proportion.

P., H. 17 p. $\frac{1}{3}$, L. 13 p. $\frac{1}{2}$.

WYNANTS (Jean) et Adrien Van den Velde. — *De l'école hollandaise. Wynants est né vers l'an* 1600 *; on ignore le nom de son maître.*

N° 194. Un charmant paysage, peint par *Wynants,* avec la plus grande force, dans sa belle *manière* qu'on nomme *brodée.* Ce paysage est orné de douze animaux et d'une figure par *Adrien Van den Velde.*

Une colline située devant une forêt, en compose le premier plan. Elle est d'une transparence et d'une vérité magiques, et variée très-agréablement par des ornières, des pierres, des pelouses, des herbes, des troncs d'arbres et autres détails. Un berger en descend avec un troupeau qui consiste en six taureaux et vaches de différentes couleurs, cinq moutons et un bouc. Ces animaux, de belle proportion, sont d'une beauté et d'une vérité surprenantes et du meilleur *faire* d'*Adrien Van den Velde.* Ils occupent les deux

tiers du premier plan. Plusieurs rangs de collines, ornées de petites figures, de fabriques, de bois et autres détails, forment les plans qui suivent. Le tout est terminé par un ciel clair azur, chargé de quelques nuages.

Il paraît que les deux grands artistes qui ont travaillé à cet excellent tableau, se sont efforcés, chacun dans sa partie, à rendre la nature avec une exactitude qui va jusqu'à l'illusion.

T., H. 14 p. $\frac{1}{4}$, L. 19 p. $\frac{1}{5}$.

WYNANTS (Jean) et Jean Lingelbach. — *De l'école hollandaise. Lingelbach, né à Francfort-sur-le-Mein en* 1625, *est mort à Amsterdam, en* 1687. *Son maître est inconnu.*

N° 195. Un paysage clair et agréable, dans la manière *fleurie* et brillante de *Wynants,* orné de figures par *Lingelbach.*

On y voit au premier plan une belle colline de sable adossée contre un bois. Elle est ornée de pelouses déchirées et de quelques arbres, dont un sans feuilles et presque sans écorce, fait partie d'une estacade. Sur un chemin qui passe auprès et qui traverse une mare, un chasseur, accompagné d'un lévrier, parle à un homme qui est assis à terre. Ce premier plan est d'une grande transparence et très-varié par des pelouses, des ornières, des mottes de terre, du sable et autres détails. Le second plan est aussi orné de petites figures, de chaumières, d'arbres et d'estacades. Le lointain, bien varié et d'une grande vérité, touche à un ciel clair azur, chargé de nuages.

T., H. 10 p., L. 12 p. $\frac{1}{2}$.

TABLE GÉNÉRALE ET ALPHABÉTIQUE

des noms et des matières.

A.

Accidens dans l'atmosphère. — Pages 32 et 33.
Achille découvert par Ulysse. — 399.
Achtschellings (Luc). — 370, 371, 421 à 423.
Adam et Ève — 418, 438.
Adonis, à quoi Ovide en compare le teint, — 36.
Aelst (Everard Van) — 377.
Aelst (Guillaume Van) — 120, 146, 191, 199, 233, 241, 305, 359, 372, 377 et 378.
Agar dans le désert — 416.
Airs de tête, font partie du dessin, 21 — ce qui est requis pour qu'ils soient bons, 22 — ne doivent pas être confondus avec l'expression, 225.
Albane (l') — 73, 101, 125, 212, 304, 319, 439.
Alcalis (les) servent à nettoyer les tableaux, 253, 264 et suiv. — l'inconvénient de ceux qui sont secs, 264 et suiv.
Aldegraff (Albert) — 432.
Aldegraff (Henri) — 199.
Allégorie (l') brille par l'invention, 18 — pèche par l'obscurité, 19.
Allori (Christofle) — 96, 216, 304.
Aloise, prince de Lichtenstein, — 337, 338.
Amateur (l') — Cet ouvrage est composé en sa faveur, 1re — il y trouve les secours qui lui manquaient, 10 — il doit se méfier des faux connaisseurs, 31 — il se laisse aveugler par certains peintres, 52 — il doit secouer le joug d'autrui, 52 à 54 — il doit juger par lui-même et sans prévention, 56, 57 ce qu'il doit chercher dans un tableau, 57 — difficultés qu'il rencontre, 210 moyens insuffisants qu'il y oppose, 211 — doit savoir nettoyer ses tableaux, et pourquoi, 251 à 253 — comment il y parviendra, 253 et suiv., —

ne doit pas restaurer ses tableaux, 275 — doit être prudent au sujet du rentoilage, 277 à 279 — peut augmenter son bonheur et ses richesses, 339 et suiv. — ne doit acheter que de bons tableaux, 345, 351 à 355 — précautions qu'il doit prendre en achetant, 345, 346, — causes qui augmentent le nombre des amateurs, 341, 342 — variété qu'il doit mettre dans le choix de ses tableaux, 355 et suiv.

Amidei cité, 123.

Ammonius préfère le coloris au dessin, — 36.

Amsterdam — allégorie sur sa prospérité, 443, 444 — son théâtre anatomique, 474.

Analyse des tableaux, 78 à 83 — bien faite, elle remplace en partie le tableau, 85, 86.

Anarchistes (les) entassent les tableaux à Paris, 295, 302, 303.

Angerstein (M.) refuse 10,000 guinées pour un tableau de Rembrandt, acheté pour 134,500 francs, — 248.

Anglais (les). — Leur enthousiasme pour les productions de la peinture, 238, 248 — ont enlevé tous les ouvrages de Gonzalès, — 421, 423.

Animaux (genre des) — 188, 189.

Antiques. — Usage qu'un élève doit en faire, 155. — Comment ont contribué à la perte du coloris, 170, 171.

Antonissen — 172, 401.

Anvers, chef-lieu de l'école flamande, 88, 113 — a produit plus d'artistes qu'aucune autre ville, 113, 114 — dispute à Cologne la naissance de Rubens, 113 à 119 — produit les meilleurs coloristes modernes, 172 à 176 — ses armes sur un panneau, ce qu'elles signifient, 204.

Apelles, loué surtout pour son coloris, 36 — son coloris loué par Properce, 36 — sa *Vénus Anadyomène*, louée par Cicéron, 36 — égalé à Mengs, par d'Azara, 160 — égalé à Gonzalès par De Bie, 421.

Apollon (l') du Belvédère, imité par Rubens, 23.

Appony (collection du comte d'), 242, 244, 423.

Apprêt (l'). — Ce qu'il faut y observer, 45 à 46.

Architecte (l') peut s'instruire à Rome, 170.

Argens (d') compare les peintres français aux meilleurs peintres connus, 57, 184 — préfère Van Dyck à Raphaël et au Titien, 413, 414.

Argentin (ton), en quoi consiste, 34.

Argenville (d'), cité, 379, 395, 514, 516.

Arioste (l') cité, 18, 153, 358, 392.

Aristote cité, 36.

Arpino (Joseph d'), 311.

Artois (Jacques Van), 371, 372, 470.

Asch (Pierre Van), 241.

Asselyn (Jean, dit *Krabbetje*), 200, 241, 360, 370, 371, 372, 378 et suiv.

Astolfe d'Angleterre, 392 et suiv.

Atlas de Carène, son palais enchanté, 392.

Atmosphère (crasse de l'). — Comment on l'enlève des tableaux, 264 et suiv.

ATTIRANT (tout tableau) se recommande, 56.
ATTITUDES (les) font partie du dessin, 21 — ce qui est requis pour qu'elles soient bonnes, 21 — ne doivent pas être confondues avec les positions apathiques, 225.
AUDRAN, sa gravure après Van Dyck, 415.
AUGUSTE III de Saxe, 317, 318, 319, 408.
AUTEUR (l'). — Malheur qui lui arrive en voyage, 300.
AZARA (d'), — Ses éloges outrés de Mengs, 160 à 162.

B.

BACHELIER. — Son eau cirée détruit les couleurs, 288.
BACKHUYSEN (Ludolf), 125, 190, 199, 241.
BADILE (Antoine), 514.
BAKKEREEL, disciple de Rubens, 87.
BALANCE naturelle pour juger le dessin, 21 à 23 — des peintres, par De Piles, appréciée, 210 à 224 — échantillon d'une nouvelle, 217 à 227:
BALDI, 311.
BALEN (Henri Van), 88, 114, 199, 241, 316, 359, 369, 380.
BALZER (Antoine), graveur viennois, 478.
BAMBOCHE (Pierre Van Laar, dit), 158, 241, 370, 372, 379.
BAMBOCHADES (les) fort estimées par les Grecs et par les Romains, 156 à 159.
BARBERINI (palais de) à Rome, 123.
BAROCHE (le), 32, 97, 197, 212, 214, 304, 311.
BARTHOLOMÉ (le).—Voyez *Breenberg*.
BARTHOLOMÉ de Saint-Marc, 96, 197, 304, 310.
BASSAN (le), 197, 212, 214, 216.
BATTONI (Pompeo), 162, 165, 197, 318.
BAXAITI ou Basaïti (Marc), 197, 312.
BAZIN, sa gravure après Philippe de Champaigne, 400.
BEAUTÉ (la). — En quoi les Grecs la faisaient consister, 23 — *idéale*, ce qui lui a donné naissance chez les Grecs, 150 — Celle-ci ne peut exister dans la nature, 150, 151 — elle ne doit servir que pour des êtres imaginaires, 151 — personne n'a dit jusqu'ici en quoi elle consiste, 152, 153 — Camper en a le plus lumineusement écrit, 153, 154—rien de moins certain qu'elle, 154.
BELBESTRATEN (Alexandre Van), 241.
BÉGA (Corneille), 200, 241.
BELIN (Jean), 197, 212, 216, 312, 508.
BELLORI cité, 320.
BELLUCCI (Antoine), 334.
BÉNÉDETTE (le) 95, 144, 197, 216, 305, 360, 369, 370, 372, 382, 383.
BELVÉDÈRE, voyez Galerie du.
BENOIT XIV, tableau qu'il a donné à Marie-Thérèse, l'impératrice, 446.
BERCHEM, 120, 145, 181, 182, 189, 200, 232, 236, 241, 321, 323, 333, 337, 356, 360, 361, 362, 368, 369, 370, 371, 372, 383 à 385, 433, 437, 485, 524.

Berg (Van den), disciple de Rubens, 87.
Berghen (Théodore Van), 200, 241.
Beretini (Jean), père et maître de Pierre, 386.
Beretini (Philippe), oncle et maître de Pierre, 386.
Beretini (Pierre), voyez *Cortone*.
Berkheyden (Job et Gérard), 199, 241.
Bertholdo, maître de Buonaroti, 392.
Bianchi, chimiste, 92.
Bie (Adrien De), 421, 496.
Bie (Corneille De) cité, 123, 421, 470.
Bienséance (la), doit être observée dans les tableaux, 18.
Bilivelti (Antoine), 125, 310.
Blanc (le) de plomb est fort solide, 274.
Blancheur monotone des neiges, comment corrigée, 15.
Blancs (les) dans un tableau font juger s'il est sale, 271.
Bleu de Berlin, quand n'est pas solide, 274.
Bloemaert (Abrah.), 120, 241, 386, 401, 467, 518.
Bloemen (Pierre Van), 241.
Bloot (Pierre De), 238.
Bois, en quoi bon et en quoi mauvais pour y peindre, 208.
Boll (Ferdinand), 241.
Bolswert, fameux graveur d'après Rubens, 119 — et d'après Van Dyck, 415.
Bon choix, bien rendu, en quoi consiste, 13.
Boonen (Arnoud), 241.
Bordone (Paris), — 100, 197, 216, 304, 312.
Borghèse (le cardinal), 182.
Bors (M. de), à Malines, 116.
Both (André), 200, 386 à 388.
Both (Jean), 145, 200, 241, 333, 356, 360, 370, 371, 372, 380, 386 à 388, 427, 428.
Bottari cité, 395.
Bourdon (Sébastien), 160, 212.
Bout et Baudewyns, 241.
Braamcamp (collection de), 247.
Brabançons, leurs privilèges, 114 à 115.
Brabant flamand, Brabant wallon, 88.
Brakenburg (Renier), 241.
Bramer (Léonard), 43, 241, 369, 389.
Bray (Salomon De), 241.
Breenberg (Bartholomé), 194, 200, 241, 305, 360, 370, 390.
Brekelenkamp (Quirin Van), 199, 242, 369, 390.
Brill (les frères), 194, 242.
Brosse (la). — Quels peintres s'en sont servi, 49 — peut servir à nettoyer les tableaux, 256, 266.
Brouwer (Adrien), 188, 242, 305, 369, 370, 391, 420, 466, 491.
Brueghel (Jean), 199, 242.

Brueghel (Pierre), 369, 370, 392.
Bruges (Jean de), voyez *Jean*.
Bruhl (galerie du comte de), 425.
Bruliot (M.) à la galerie de Munich, 432.
Brun (Charles Le). — Inconstance des Français à son égard, 58 — préposé à Le Sueur, par Mengs, 160 — comment jugé par De Piles, 212, 214, 215.
Brun (M. Le) de Paris, 196, 234, 235, 437, 454 — sa *Galerie des Peintres* citée, 234, 237, 239, 241 et suiv., 435 — en quoi mes prix des tableaux diffèrent des siens, 235.
Brunelleschi a perfectionné la perspective linéaire, 24.
Brunswick, voyez Galerie de.
Brunswick Wolfenbuttel (le dernier duc régnant de), son éloge et ses bontés pour l'auteur, 357 à 359 — anecdote honorable pour lui, 357 et 358 — tableaux que l'auteur obtient de lui, 387, 398, 405, 411, 475, 478, 486, 507, 519, 522, 526, 527.
Bugiardini, imite Buonaroti, 396.
Buonaroti (Michel-Ange), 47, 96, 98, 137, 213, 215, 310, 360, 369, 392 à 397.
Bustancy a possédé le chef-d'œuvre de Van Dyck, 414.

C.

Cadre (un beau) est nécessaire à un bon tableau, 361.
Cagnacci (Guido), 197.
Cairo (François Da), 314.
Calabrèse (Le), 95, 216.
Calvart (Denis), 125, 424.
Cambiase (Luc), 95.
Campen (Van) disciple de Rubens, 87.
Camper (Pierre) a fait plusieurs bons traités sur la peinture, 7 — a très-bien raisonné sur le beau physique, 153.
Camphuysen (T. R.), 16, 145, 199, 242, 359, 368, 370, 371, 372, 380, 397.
Campo (Jean Del), 381.
Canova, statuaire romain. 338.
Capelle (Jean Van), 242.
Carache (Annibal) a souvent outré ses effets, 43 — bien copié par le Dominiquin, a bien copié le Corrège, 73 — a fondé la seconde école lombarde à Bologne, 102 — ses ouvrages, 102, 305, 319, 320, 370, 372, 398 — a plus perdu que gagné dans son art à Rome, 102 — quel est son dessin, 137 — son opinion sur la beauté, 141 — tombe dans le gris en cherchant le Corrège, 182 — son mérite pesé dans chaque partie de l'art, 212, 221 à 223 — plusieurs admirables tableaux de lui, 319 et 320.
Carache (Augustin), ses quatre tableaux obscènes, 314 — sa *Communion de St.-Jérôme*, 404.
Carache (Louis), ses ouvrages, 102, 304, 398 — préférés à ceux du Titien pour

le coloris, 138 — Richardson lui attribue ceux d'Annibal, 320 — est le maître d'Annibal Carache, 398.
CARACHES (les) ont fondé la seconde école lombarde, 102, 133, 424 — ont étudié le Corrège, 102, — ont relevé l'art prêt à périr, 101 — leurs meilleurs élèves, 101, 125 — comparés au Cavedone, 182 — ont signé quelquefois, 197 — comment jugés par De Piles, 212, 214 — comment se sont perfectionnés, 296 — leurs ouvrages, 312, 314, 319, 360, 369 — comment on nomme leurs partisans en Italie, 488.
CARAFFE, artiste moderne, 112.
CARAVAGE (Le), 43, 182, 197, 213, 215, 226, 311, 337, 491.
CARDI (Louis) dit Cigoli, 310.
CAROTTI (Jean), 514.
CARTONNAGE (le), à quoi sert, 278.
CASANOVA, 255.
CASSEL, voyez Galerie de.
CASTAGNO (André del), assassin, 92.
CASTELLI (Valerio), 95.
CASTIGLIONE, voyez Bénédette.
CATALOGUES des ventes trompent souvent, 230.
CATENA (Vincent), 197.
CAVEDONE (le) 101, 182, 216.
CELS (M.), jeune artiste à Anvers, 176.
CENDRES (les) peuvent servir à nettoyer les tableaux, 253.
CENNINI (André), 92, 93.
CERUSE (la) est une couleur fort solide, 274.
CHAMPAIGNE (Philippe de), 48, 200, 216, 242, 305, 360, 368, 369, 372, 399 à 400.
CHANCI (le). — Ce que c'est, tant vrai que faux, 267, 268 — comment on enlève le vrai, 268 — comment on enlève les différentes espèces de faux, 268 à 269 — souvent il laisse des tâches ineffaçables, 268, 275.
CHAPELAIN comparé à Voltaire, 20.
CHARLES Ier, roi d'Angleterre, 138.
CHARLES V, empereur, 197, 312, 393.
CHAUX des métaux (les) donnent des couleurs solides, 274.
CHEFS-D'ŒUVRES (les) des plus grands maîtres sont sans prix, 237, 238.
CHOIX (le bon) est nécessaire à tout bon tableau, 13 — en quoi il consiste, 14.
CHOIX (le mauvais) en quoi consiste, 14 à 17 — mieux il est rendu, plus il déplaît, 16 — les tableaux de dévotion en sont exceptés, 16.
CHRISTINE, reine de Suède, 313.
CIARPI (Baccio), 386.
CICÉRON cité, 36, 293.
CIGNANI (Charles), 101, 197, 216, 319, 510.
CIMABUE (le) a réduit la peinture en art, 95.
CIRE (la), comment employée, 209.
CLAIR-OBSCUR (le). — Mot qui a été employé en différens sens, 38 — ce que l'auteur entend par là, 39 — contribue le plus à la vérité magique, 40 — les

rechercher les tableaux hollandais, 40 — fait honneur à l'école flamande, 40 — le Corrège y a excellé, 40 — beaucoup d'Italiens y ont manqué, 40— le Titien en a méconnu l'harmonie générale, 40 — peut exister sans l'harmonie, 227 — peut exister sans effet, 227.

Clairon (vente de Mlle), 247.

Classiques (les maîtres), pourquoi ainsi nommés, 367.

Clovio (Guilio) imite Buonaroti, 396.

Cochin cité, 155, 215.

Coclers (M.) cité, 66, 276, 394, 455.

Coedyck, 242.

Colantonio del Fiore, 92.

Colle (la) nuisible sur les tableaux, 264, 281 — est fort difficile à enlever, 264 — comment on y parvient, 264 — est nuisible sur les repeints et les retouches, 292.

Collection (la) de l'auteur s'est perfectionnée par ses voyages, 3 — par la bienveillance des souverains, 3, 331, 359 — par des trocs, 357 — et par des achats, 358 et 359 — en quoi consiste et comment s'est formée, 350 à 376 — comment a été épurée par des sacrifices nombreux, 353 — est renfermée dans 4 places, 356, 374 — chefs-d'œuvres qui s'y trouvent, 359 et suiv. — ne renferme que des tableaux bien conservés et bien encadrés, 361 — ne renferme point de copies, 361, 362 — les tableaux y sont restitués à leurs véritables auteurs, 364, 365 — comment les noms des maîtres y ont été déterminés, 362 à 365 — elle est une vraie pierre de touche pour juger un tableau, 365 — elle brille surtout dans l'école flamande, 373 — pourquoi moins riche en tableaux italiens, 373 — comment y sont classés les peintres nés en Allemagne, 374 — comment elle est éclairée, 374 et 375 — pourquoi les murs et planchers y sont peints en vert, 375 — sa description analytique et méthodique, 377 à 530.

Collections des tableaux, rares aujourd'hui dans la Belgique, et communes autrefois, 3, 345 — se perfectionnent avec les connaissances, 3 — celle de Verhulst, à Bruxelles, 2, 458 — celle du comte Fraula, à Bruxelles, 383 — celle du prince Charles de Lorraine, 383 — celle du comte d'Appony, à Vienne, 242, 244, 423 — celle du comte de Nesselrode, à Dusseldorff, 436 — celle du comte de Vence, à Paris, 464 — celle du duc de Saxe-Gotha, 505 — sont dispersées dans les maisons de campagne en Angleterre, 295 — celles de St.-Cloud et de la Malmaison, 304 — celle de l'archiduc Léopold-Guillaume, aux Pays-Bas, 308 — leur utilité démontrée, 339 à 349 — ressource qu'elles offrent aux gens riches, 346 à 349 — ressource qu'elles offrent aux vieillards, 347 — doivent varier dans le choix des tableaux, 355 et suiv. — peuvent devenir des pierres de touche pour juger un tatableau, 365.

Cologne.— Sa dispute avec Anvers sur Rubens, 113 à 119 — terre de Cologne, quand elle est peu solide dans les tableaux, 274.

Colophane (poudre de) à quoi sert, 255 — ses mauvaises qualités pour le vernis, 289.

Coloquinte, à quoi sert dans les vernis à l'eau, 283.

Coloris (le) attire le spectateur aux dépens du dessin, 22 — est la partie la la plus difficile de l'art, et pourquoi, 29 — est méprisé par certains peintres, et pourquoi, 30 — son ton général, en quoi consiste, 31 — ce qui peut rendre celui-ci bon ou mauvais, 32 — est négligé dans les écoles publiques, 35 — donne l'existence à tout tableau, 35 — grand cas que les Grecs et les Romains en ont fait, 36 — preuves de sa supériorité sur le dessin, 36, 37 — les Flamands et les Hollandais y excellent, 136 à 140 — consiste en deux parties très-distinctes, 137 — son ignorance a causé la chûte de la peinture, 165 — sa bonté, comment a contribué à cette chûte, 168 à 171.

Coloristes, pourquoi la plupart des peintres qui ont été à Rome sont mauvais coloristes, 29, 30 — le Titien n'en est pas le prince, 136 à 138 — les anciens ne faisaient aucun secret de leurs couleurs, 165.

Commodi (André), 386.

Compagno (Scipion), 197.

Composition (la), en quoi consiste, 18 — qualités qu'elle exige, 18 à 20 — a deux significations en peinture, 19 — l'historique exige plus de connaissances dans le spectateur que dans le peintre, 19 — doit être claire et intelligible, 20 — symétrique est mauvaise, 194.

Connaisseur (le) se forme par la vue des bons tableaux, 2 — ne peut supporter la vue des mauvais, 3 — est bien reçu chez les amateurs, 3 — gens qui prétendent l'être avant d'avoir vu des tableaux, 4, 361 et 362 — il ne cesse jamais d'apprendre, 5 — il s'attache surtout au mérite intrinsèque, 53 — l'auteur ambitionne son suffrage, 10 — il doit savoir l'Histoire et la Fable mieux que le peintre même, 19 — rien n'est plus rare à rencontrer, 53 à 54 — il juge tout impartialement, 53 — il est rarement peintre, 53 — ne peut guères être trompé par des copies, 77 — pourquoi dans les galeries publiques les copies lui échappent, 69 — comment il enlève les vernis, 259 — comment et jusqu'à quel point il peut déterminer le maître d'un tableau, 362 à 365.

Conservation (la) des tableaux, comment il faut la juger, 54 — en quoi elle consiste, 61 — comment on peut connaître ce qui y manque, et comment il faut y remédier, 61 à 67.

Constantin, son arc triomphal, 190, 401.

Contarino (Jean), 197.

Convenances (les) doivent être observées, 18, 19.

Conversations (genre des) 188.

Copal (vernis au), moyen pour l'enlever, 263.

Copies (les), difficultés des règles pour les connaître, 68 — il en est qu'il est impossible de distinguer, et pourquoi, 69 — celles-ci sont de vrais originaux, 69 — les galeries publiques en renferment beaucoup, 69, 320, 321, 322, 332, 334, 336, 362, 384 — il en est de très-difficiles à reconnaître, 70 — d'autres sont assez faciles, et pourquoi, 70 — il en est de très-précieuses, 70 à 73 — il en est de très-méprisables, 73 à 75 — comment elles se tra-

hissent, 73, 74, 76, 77 — pourquoi elles échappent aux connaisseurs dans les galeries publiques, 69 — leur nom sert aux envieux pour décrier un tableau, 74 — bien faites, elles ont du prix, et pourquoi, 75, 76 — passables, faites par de mauvais peintres, ce qu'elles prouvent, 165.

Coques, voyez *Gonzalès*.

Corrège (le) a excellé dans le clair-obscur, 40 — s'est servi d'un miroir, 55 — bien copié par le Carache, 73 — a fondé l'école lombarde, 102 — caractères de son style, 102 — n'a eu aucun élève digne de lui, 107 — comparé à Rubens pour l'effet, 109 — a caché ses procédés, 109 — causes de son style gracieux, 132 — quel est son dessin, 137 — en quoi son coloris préféré à celui du Titien, 138 — Annibal Carache a cherché à l'imiter, 182 — ses tableaux non signés, 197 — son mérite pesé dans chaque partie de l'art, 212, 221 à 223 — sa fameuse *Nuit* et son *St.-Georges*, 285, 304, 319, 340 — son *St.-Jérôme* et autres ouvrages, 304, 307, 312 à 314, 319, 340, 343 — sa manière imitée par Van Dyck, 413, 414.

Cortone (Pierre de) 96, 197, 213, 215, 304, 369, 370, 386, 388, 419.

Cossiers, 114.

Coster, 461.

Costume (le) doit être observé, 18.

Couleur qui convient pour les murs des galeries, 375.

Couleurs (les). — Comment doivent être employées, 43 à 48 — des anciens, ne sont pas perdues pour nous, 164, 165 — ne durcissent qu'à la longue, 274 — les solides et les non solides, 274 — dégénérées ou mangées, 268, 275 — changent avec le temps, 276.

Couleurs locales, en quoi consistent, 26 — combien le soleil et l'air y influent, 27 — elles appartiennent à tous les plans, 28.

Couleurs propres, en quoi consistent, 26 à 28 — elles sont presque toujours influencées, 27 — elles appartiennent au premier plan, 28 — elles deviennent facilement *locales*, 27.

Coxcie (Michel), 369, 370, 372, 400.

Craie (l'apprêt à la) est mauvais et dangereux, 272 — peintres qui s'en sont servi, 272.

Cranach (Luc), 128, 142, 194, 199, 203, 306.

Crasse (la), comment s'enlève des tableaux, 253 et suiv.

Crayenburg, ancien château, 397.

Crayer (De), 88, 114, 216, 242, 323, 329.

Critiquer l'acquisition des tableaux, prouve la stupidité, 235, 347 à 349.

Critiques (les) auxquelles s'attend l'auteur, 9, 363 et 364, 366 — il ne les provoque ni les craint, 10 — il méprise celles que fera faire l'amour-propre, 10 — il répondra à celles qui intéressent l'art, 11.

Critiques ignorants (les) — leurs manéges, 74, 362, 363 à 364, 366, 384.

Crotoniates (les) faisaient payer la vue de l'*Hélène* de Zeuxis, 37.

Cuivre, en quoi bon et en quoi défectueux pour y peindre, 208.

Cumberland fait l'éloge de Rubens, 111 — fait la critique de Mengs, 111, 160 à 162.

Curieux (les) comment doivent profiter de cet ouvrage, 8 — ce qu'ils y verront avec plaisir, 10.
Currado (François), 310.
Cuyp (Albert), 145, 189, 199, 243, 305, 368, 370.
Cyrus, enfant, sauvé par Spacs, 455 et suiv.

D.

Dandré Bardon a écrit sur le coloris, 7 — en a puisé les règles dans les ouvrages de Rubens, 7 — défauts de ses écrits, 7 — il loue Rubens, 103.
Décius Mus, son histoire représentée en 7 tableaux, 335 et suiv.
Decker, 145, 243.
Delen (Van), 146, 190, 199, 243, 359, 368, 372, 401.
Delmont, disciple de Rubens, 87.
Deluc (M.) veut venger son amour-propre offensé par l'auteur, 11.
Denis (Simon) excelle parmi les paysagistes modernes, 173 et suiv., 338, 371, 372 — son ouvrage, peint à Anvers, comparé avec ceux qu'il a peints en Italie, 174, 401 et suiv. — cité pour ses petites figures, 370.
Denner, 129, 165, 199, 317.
Denon (M.) 301.
Deriksen, disciple de Rubens, 87.
Descamps, loue Rubens, 103 — son ouvrage contrefait sous un titre imposteur, 179 — préfère Mieris à G. Dou, 186 — a souvent mal orthographié les noms, 368 — son *Voyage pittoresque*, 484.
Description analytique des tableaux, comment il faut la faire, 78 à 83 — fautive d'un tableau de Raphaël, 84 et suiv. — bien faite, elle supplée en partie au tableau même, 86 — pourquoi l'auteur a adopté l'ordre alphabétique pour celle de ses tableaux, 367 — genre de style qui y convient, 367 et suiv. — celle des tableaux de l'auteur, 376 à 530.
Dessin (le) en quoi consiste et ce qui en dépend, 21 — quelles sont les règles qu'on y doit observer, 21 et suiv. — comment il faut le juger, 22 — attire moins que le coloris, 22 — sans le coloris il n'est rien dans la peinture, 10 226 — son influence sur le *bien-rendu* des tableaux, 35 — en quoi les plus grands peintres y diffèrent, 137 — trouve une bonne école à Rome, 165, 169 — comment a influé sur la chûte de la peinture, 167 à 170.
Diderot, à quoi il attribue le *maniéré*, 194.
Diepenbeeck, disciple de Rubens, 87, 212, 243, 415.
Dietrici, 129, 142, 162, 164, 180, 200, 243, 283, 284, 305, 317, 321, 356, 359, 369, 370, 371, 372, 402 à 408, 517.
Directeurs des galeries, abus qu'ils commettent, 294, 296 et suiv. — les bons, pourquoi difficiles à trouver, 297.
Disposition (la) ou l'ordonnance, en quoi consiste, 20 — ses bonnes et mauvaises qualités, 20.
Does (Jacques Van der) 189, 243, 305, 360, 370, 371, 372, 408.
Does (Simon Van der), 189, 243

Dolci (Carlo), 310, 323, 488.
Domenico, 92.
Dominiquin (le) a péché contre la perspective aérienne, 25 — a bien copié le Carache, 73 — ses maîtres 101, 125 — a admiré Rubens, 107 — a été le maître du Poussin, 167 — ses ouvragos non signés, 197 — comment jugé par De Piles, 212 — endroits qui renferment de ses ouvrages, 304, 319, 326 — la galerie de Dresde n'en a pas, 322 — sa *Communion de saint Jérôme*, 404 — le Sassoferrato se perfectionne sous lui, 487.
Dosso (le) 197, 203, 319.
Dou (Gérard) 48, 120, 182, 185. 186, 199, 233, 237, 243, 255, 305, 323, 326, 333, 343, 390, 409, 452, 457, 458, 361, 466, 489, 490.
Draperies (les) comment doivent être jetées, 18.
Dresde, voyez Galerie de.
Duck (A.) 201.
Ducq (Jean), 243.
Durer (Albert) crée l'école allemande, 127 — ses grands talents, 127 et suiv. — les hauts prix de ses ouvrages, 127 — son plus ancien tableau, 127, 411 — son mérite envers la gravure, 128 — époque de sa gloire, 141 et 142 — marques caractéristiques de sa *manière*, 185 — sa signature, 199 — comment jugé par De Piles, 212 — ses chefs-d'œuvre sont sans prix, 238 — prix de ses ouvrages ordinaires, 243 — endroits où l'on trouve de ses ouvrages, 243, 306, 317, 321, 326, 359, 369, 371, 372, 409 à 412 — son chef-d'œuvre, 409 et 410.
Dusseldorff, voyez Galerie de.
Dyck (Antoine Van), son ouvrage passe pour celui de Rubens, 71 — est disciple de Rubens, 87, 103 — il lui dispute le pas, 107, 244, 413 — est né à Anvers, 114 — en quoi il surpasse le Titien, 137 et suiv., 244, 413 — a pris sa maîtresse pour modèle de ses vierges, 150 — a détérioré sa *manière* en Angleterre, 182 — a eu une *manière* bien caressée, 182 — marques caractéristiques de sa *manière*, 184, 482 — égalé dans les petites figures par Gonzales, 188, 421, 423 — a signé quatre ou cinq de ses tableaux, 198, 413 — son mérite pesé dans chaque partie de l'art, 213, 215, 221 à 223 — ses vrais chefs-d'œuvres sont sans prix, 237 — est fort supérieur à Crayer, 242 et suiv. — prix de ses ouvrages ordinaires, 243, 244 — endroits où l'on en trouve, 305, 311, 315, 323, 326, 333, 336, 359, 369, 370, 412 à 416 — a loué la *Pictura veterum* de Junius, 348 — a enseigné le Bénédette, 382 — son chef-d'œuvre, 412 et suiv. — est préféré à Raphaël et au Titien par d'Argens, 413 — comparé à Ferdinand et Jean Van Kessel fils, 439.
Dyck (Philippe Van) 244.

E.

Eau (l'), froide ou chaude, sert à nettoyer les tableaux, 253, 263, 272, 273 — comment elle peut devenir nuisible, 261, 272 — vernis à l'eau, voyez Vernis.

EAU-DE-VIE (l') sert à nettoyer les tableaux, 258.

ECOLE générale de peinture, en quoi consiste, 87, 94 — variations sur le nombre, 94 — combien il y en a, 94 — causes de leurs caractères distinctifs, 130 et suiv.

ECOLE (l') allemande n'a brillé que peu de temps, 126 — fondée par Albert Durer, 127 — ses élèves, 128 — peut se relever par les académies, 129 — causes de sa chûte rapide, 141 — ses ouvrages, 306, 317, 321, 374 — quels peintres allemands lui appartiennent et à quel point, 374.

ECOLE (l') bolonaise est la seconde lombarde, 101 — ses caractères, 102 — ses fondateurs et principaux élèves, 101 — ses ouvrages, 304, 312 à 314, 319 à 320, 322 à 323, 373.

ECOLE (l') flamande. distinguée par son clair-obscur, 40 — et par la transparence, 41 — d'où vient son nom, 88 — qui y est compris 88 — comment appelée dans son pays, 89 — comprend celles de Jean de Bruges et de Rubens, 89, 103 — négligée par les écrivains, 94 — a inventé la peinture à l'huile, 90 à 93, 103 — doit sa gloire à Rubens, 103 — son caractère distidctif, 113 — causes de ce caractère, 133 — ses ouvrages, 305, 314 à 316, 320, 322 à 323, 325 à 326, 328 à 329, 373.

ECODE (l') florentine, la plus ancienne de toutes, 95 — ses deux fondateurs, ses principaux élèves et ses caractères distinctifs, 95, 96 — causes de ceux-ci, 132 — où l'on trouve de ses ouvrages, 304, 310, 318, 373.

ECOLE (l') française, qualités de ses élèves, 57, 58, 122, 140 et suiv. — son fondateur, 122 — son caractère distinctif, 125 et suiv. — causes de ce caractère, 140, 141 — ses ouvrages, 306, 329.

ECOLE (l') hollandaise excelle par le clair-obscur, 40 — et par la transparence, 41 négligée par les écrivains, 94 — son origine différente de toutes les autres, 120 — son caractère distinctif et son excellence, 120, 121, 373 — sa défense, 121, 135 à 140 — causes de son caractère distinctif, 134 à 135 — ses ouvrages, 305, 316, 321, 322 à 324, 325, 326, 328, 329, 373.

ECOLE (l') lombarde renferme celles de Modène et de Bologne, 101 — leurs fondateurs, 101, 102 — leurs caractères, 102 — causes de ceux-ci, 132 — endroits où l'on voit de ses ouvrages, 304, 312 à 314, 319, 320, 322, 323, 373.

ECOLE (l') romaine doit beaucoup à la florentine, 97 — doit sa renommée aux antiques et à Raphaël, 97 — ses bonnes et mauvaises qualités, 97 — son coloris est manvais, 97 — cause la perte de la bonne gravure, 119 — causes de son caractere distinctif, 132 et suiv. — endroits où l'on trouve de ses ouvrages, 304, 310 à 312, 318, 323, 325 à 326, 373.

ECOLE (l') vénitienne a bien employé la transparence, 41 — a pris la nature pour guide, 98 — brille par le coloris, 98 — son fondatenr, 98 — ses principaux élèves, 99 à 101 — causes de son caractère distinctif, 132 — n'est pas la première pour le coloris, 136 à 140 — ses ouvrages, 304, 312, 318 et 373.

ECOLE de Rubens, 87 et 88.

ECOLES publiques de peinture ; on n'y enseigne que le dessin et point le coloris, 35.

ECRITURE (l') comparée à la touche, 76, 177 et 178.

Ecrivains (les) comparés aux peintres, 18, 177 et 178.
Eekhout (Gerbrand Van den) 217, 244, 331.
Effet (l') bon ou mauvais, en quoi consiste, 42 — ses modifications bonnes ou mauvaises, 42 et 43 — qui sont ceux qui l'ont outré, 43 — comment il faut en faire l'épreuve, 55 — peut exister sans harmonie et avec un faux clair-obscur, 227.
Eléments (les quatre) 439 à 442.
Elèves (les) peuvent se former par les collections des tableaux, 129, 296.
Elzhaimer (Adam) 129, 198, 244, 305, 359, 369, 417, 493.
Empatement (l') en quoi consiste, 43 — contribue à rendre le tableau bon ou mauvais, 44, 226 — règles qui doivent y être observées, 44 et suiv. — doit être à touches visibles pour les paysages et les grands tableaux, 48 — comme il faut les juger, 55 — sert à faire connaître les copies, 76. — sert à faire connaître les auteurs, 226.
Empatés, les clairs doivent l'être bien, 47.
Empoli (Jacques) 197.
Encens, employé à tort au lieu de mastic, 289.
Ennius comparé à Virgile, 20.
Eponge (l') à quoi peut servir, 256, 257, 259, 266.
Erasme, peint par Holbein, 432.
Esprit-de-vin (l') dangereux pour certaines couleurs, 205 — son emploi utile, 257 et suiv., 267.
Eve avec sa famille, par Jean Van Eyck, 418.
Everdingen (Allart Van), 120, 199, 244, 305, 360, 370, 371, 372, 389, 417, 418, 485.
Eugène (le prince) 308.
Exclusifs (les partisans) de l'idéal, pourquoi condamnés, 58 et suiv., 146 à 162.
Expression (l') fait partie du dessin, 21 — ce qui est requis pour qu'elle soit bonne, 21 — ne doit pas être confondue avec les airs des têtes, 225.
Eyck (Van) d'Anvers, et sa famille, peints par Gonzales, 420.
Eyck (Van) de Maseyck, voyez Jean.

F.

Faidherbe, disciple de Rubens, 87.
Falconet (le statuaire), trait qui prouve son bon coup-d'œil, 70.
Falens (Charles Van), 244.
Fanti cité, 334, 468.
Farineux (le ton) gâte les tableaux, 194.
Félibien cité et réfuté, 97 et suiv.
Fer (le) comment on peut l'employer sur les tableaux, 270 et suiv., 275 — abus qu'en font certains nettoyeurs de tableaux, 270 et suiv. — à repasser, quand on peut s'en servir, 271 — trop chaud est fort dangereux, 269.
Ferg (François-Paul) 245.

FERRARI, 382.
FETI (Dominique) 311.
FIGURES à louer (les) gâtent une composition, 18.
FIGURES, mauvaises et maniérées, 193, 194.
FLAMAEL (Bertholet), 245.
FLINCK (Govard) 201, 245.
FLORIS (François) 201, 316.
FOND (le) d'un tableau, ne vaut rien s'il est monotone, 15.
FONDS verts de Luc Cranach, 194.
FONTAINE (M.) de Paris, vend un tableau de Rembrand pour 134,500 fr. 248 — donne la composition de l'apprêt pour les rentoilages, 280.
FONTANA (Prosper) 398.
FONTE (la) des couleurs, telle qu'elle doit être, 44 et 45.
FORSTER, fait malgré lui l'éloge de Rubens, 105.
FOUCQUE (M.) rentoile très-bien à Paris, 279 — prix de ses rentoilages, 479 — n'a pu sauver des tableaux frottés de graisse animale, 287.
FOUQUIÈRES, disciple de Rubens, 87, 399.
FRANÇAIS (les), inconstance de leur goût en peinture, 57 et 58 — et dans les prix des tableaux de leur école, 239.
FRANCESCHINI, 334.
FRANCIA (François) 197.
FRANCKS (Sébastien) 245, 370, 458 et suiv.
FRANCKS (les) 381.
FRANCO (Baptiste) 171, 310, 396.
FRANÇOIS (Luc), disciple de Rubens, 87.
FRANÇOIS Ier, ami de Léonard da Vinci, a commencé la collection des tableaux des rois de France, 302 — s'est fâché contre André del Sarto, 318.
FRANÇOIS II (l'empereur), 308, 316.
FRANÇOIS III, duc de Modène, 318.
FRANQUART (Luc), disciple de Rubens, 87.
FRÉDÉRIC II (le roi), son goût exclusif pour les tableaux à figures, 201 — il offre en vain 120,000 liv. pour une figure du Guide, 337 — faisait grand cas du duc de Brunswick, 358.
FRISCHAU (château de) 428.
FROID d'un tableau, d'où vient, 34.
FROTTEMENT (le) à sec, sert à ôter le vernis, 253, 254 et suiv.
FUMÉE (crasse de) comment on l'enlève des tableaux, 264 et suiv.
FURINI (François), 96, 197, 216, 310.
FUSSLI, voyez *Lexique des Artistes*.
FYT (Jean), 245.

G.

GALERIE, double signification de ce mot, 293, 298.
GALERIES publiques (les) renferment des copies au détriment des particuliers,

et comment, 70 — leur origine et leur utilité, 293 à 297 — ce qu'elles prouvent en faveur d'un pays, 294 et 295 — pourquoi elles manquent à l'Angleterre, 295 — elles lui seraient fort nécessaires, 295 — abus qui s'y commettent, 294, 297 à 298 — qualités que doivent avoir leurs directeurs, 297 — de quelques souverains, sont insignifiantes, 299 — jour qui leur convient, 303 — trop longues exigent des murs de séparation, 303, 309.

Galeries d'Italie (les) renferment beaucoup de copies, 70 — pourquoi l'auteur n'en parle point, 299.

Galerie du Belvédère à Vienne, 14, 40, 70, 99, 107, 138, 161, 162, 294, 298, 299, 300, 307 à 317, 330, 395, 488.

Galerie du comte De Brühl, 426.

Galerie de Brunswick à Salzthalum, 70, 237, 283, 299, 300, 301, 302, 307, 310, 330 à 332, 357, 398, 465, 475, 478, 486, 507, 519, 522, 526, 527

Galerie de Cassel, 70, 299, 300, 301, 302, 332 à 334.

Galeries des départements en France, 303, 315.

Galerie des Deux-Ponts, 299, 325.

Galerie de Dresde, 40, 70, 72, 102, 156, 161, 162, 243, 284, 298, 317 à 322, 340, 394, 395, 451, 517.

Galerie de Dusseldorff, 70, 72, 109, 243, 299, 322 à 324, 325, 326, 329, 343, 395, 488.

Galerie de l'empereur Rodolphe, à Prague, 307 et 308, 313.

Galerie de Florence, 166, 298.

Galerie de Lichtenstein, à Vienne, 299, 334 à 338.

Galerie de Manheim, 299, 325.

Galerie de Munich, 72, 243, 299, 300, 324 à 330, 333, 432.

Galerie du Musée, à Bruxelles, 26, 416.

Galerie du Musée, à Paris, 25, 26, 41, 43, 45, 71, 84, 89, 98, 100, 101, 108, 109, 124, 138, 168, 232, 244, 294, 298, 300, 301, 302 à 307, 309, 314, 315, 330, 340, 394, 395, 443, 517.

Galerie du Musée, à Versailles, 174.

Galerie de Prusse, à Sans-Souci, 301.

Galerie du Sénat, à Paris, 23, 124, 325, 483.

Galerie du Stadhouder, à La Haye, 299, 443, 517.

Garofalo (Benvenuto), 197, 203.

Geel (Van) 232.

Geeraerds (Martin-Joseph), sa *Vendange,* tableau vraiment unique en bas relief, 336.

Geest (De) cité, 113, 340.

Gelder (Arnoud), 245.

Gelder (N. Van) 201.

Geldorff (Georges), correspond avec Rubens, 116 et suiv.

Gélée (Claude), voyez Lorrain.

Gelenius, *de Magnitudine Coloniæ,* cité, 118.

Geminiani (Hyacinthe), 369, 370.

Geminiani (Louis), 420.

GENOELS (Abraham) 232.
GENRE naturel et genre idéal, 146 et suiv.
GENRE (peintres de), sobriquet absurde, 6 — l'historique est un *genre* aussi, 6.
GENRES de la peinture, 143 à 162.
GENTIL, voyez Primo.
GENTILESCHI (Horace), 197, 310.
GHIRLANDAIO (Dominique), maître de Buonaroti, 392.
GIORDANO (Luc) 95, 182, 197, 213, 215, 319, 370, 388, 389.
GIORGION (le) s'est servi d'un miroir, 55 — a inventé le vrai coloris, 98 — a servi de modèle au Titien, 98, 508 — son éloge, 98 — ses meilleurs élèves, 98 — pourquoi moins connu que le Titien, 99 — son *Paradis*, à Brunswick, 98 — a caché ses procédés, 109 — n'a pas fait un secret de ses couleurs, 165 — ses ouvrages non signés, 197 — comment jugé par De Piles, 212, 214 — endroits où l'on voit de ses ouvrages, 304, 318, 331.
GLACIS (les) donnent la transparence, 40, 41 — les uns s'enlèvent facilement, les autres non, et pourquoi, 274, 275.
GLAUBER (Jean), 245.
GONZALES COQUES, 48, 88, 114, 188, 201, 216, 242, 305, 316, 359, 369, 370, 372, 420 à 424, 459.
GOOL (Van), ses tableaux sentent l'émail, 48 — son ouvrage sur les peintres cité, 457.
GOTHA (le duc de Saxe-), sa collection, 505.
GOUT (le) pour les tableaux devient de plus en plus général, 340 — doit s'accroître sans cesse, et pourquoi, 341.
GOYEN (Van) 120, 145, 201, 245, 383, 491.
GRACES (les trois) emblème de la beauté chez les Grecs, 23.
GRÆVIUS loue Rubens, 112.
GRAFF (M.), peintre saxon, 282.
GRAISSE animale (la) détruit les tableaux, 262 — employée sur les tableaux en Italie, 287 — combien elle est pernicieuse, 287.
GRANACCI (François) imite Buonaroti, 396.
GRANDEUR proportionnelle (la) comment on la désigne, 376.
GRAVURE perfectionnée par Albert Durer, 128 — ses grands progrès sous Rubens, 119 — dont les Romains causent la ruine, 119 — trouve une bonne école à Rome, 170.
GREBBER (Pierre) 383, 426.
GREGHETTO, voyez Bénédette.
GRENAT (le) a servi pour peindre dessus, 206.
GRIFFIER (les deux) 194.
GRIMANI (André), peint par le Tintoret, 508.
GRIS (le ton) d'où vient, 34.
GRUENEWALD (Mathieu) 128.
GUASPRE (Gaspar Dughet, dit le), 125.
GUCHT (Van der) 244.

GUERCHIN (le) 43, 101, 197, 212, 305, 319, 420.
GUIDE (le) copié par ses élèves, 73 — disciple des Caraches, 101, 125 — admire Rubens, 107 — son dessin est gracieux, 137 — a pris une manière négligée par passion pour le jeu, 182 — est tombé dans le noir du Caravage pour suivre la mode, 182 — ses ouvrages non signés, 197 — comment jugé par De Piles, 212, 214 et 215 — son chef-d'œuvre à Bologne, 215 — ses grandes compositions, 215 — endroits où l'on voit de ses ouvrages, 215, 304, 312, 319, 323, 336 et 337, 360, 369, 429 à 425 — ses Vierges égalées par Van Dyck, 412 — est surnommé *le Peintre des Grâces*, 424 et 425 — sa manière bien imitée par le Trévisan, 510.
GUILLAUME III, vengeance que Terburg en tire, 505 à 507.

H.

HAANSBERGE (Jean Van) 370, 371, 425, 468.
HABITUDE (l') de chaque peintre sert à le faire reconnaître, 179 et suiv.
HACKERT (Jean) 145, 201, 245, 305, 360, 371, 426.
HACQUIN (M.) rentoile très-bien à Paris, 278.
HALS (François) 120, 245, 391, 401, 462.
HALSEBER (Marguerite) son portrait par Holbein, 431 et suiv
HARMONIE (l') en quoi consiste, 41 et suiv. — contribue le plus à l'effet flatteur, 42 — peut exister sans clair-obscur ni effet, 227.
HARMS, ses tables chronologiques citées, 379.
HARSCAMP (hôtel de) 439.
HAVEREN (M. Van) possède *le Chapeau de paille* peint par Rubens, 248.
HEEM (Jean De) 120, 146, 191, 199, 233, 245.
HEINZ (Joseph) 313.
HELDEWIR, tableau de Both peint pour cette famille, 388 — tableau de Metsu, idem, 451.
HÉLÈNE (l') de Zeuxis, à Crotone, 37.
HELMBREKER (Théodore) 427.
HELST (Bartholomé Van der) 245.
HELT (Nicolas De) dit *Stockade*, 201, 232, 360, 370, 371, 372, 427 et 428.
HEMSKERK (Egbert) père et fils, 201.
HENRI IV, son couronnement, peint par Rubens, 482.
HERCULANUM, tableaux trouvés dans ses fouilles, 157.
HÉRODOTE cité, 455.
HERP (Gérard Van), disciple de Rubens, 87, 201, 245.
HERREYNS, professeur à l'académie d'Anvers, 175.
HEUS (Guillaume De) 201, 245, 360, 370, 371, 372, 428.
HEUS (Jacques De), 201.
HEYDEN (Jean Van der) 139, 146, 191, 201, 245, 305, 333, 360, 371, 372, 429 à 431.
HIRE (La), conduite des Français à son égard, 58.

HISTOIRE (l'). sa cannaissance plus nécessaire à l'amateur qu'au peintre, 19.
HISTOIRE (genre de l'), 183 et suiv.
HOBBEMA, 145, 201, 245, 305.
HOECK (Van), disciple de Rubens, 87, 245.
HOET (Gérard), cità, 233, 340 — prix de ses tableaux, 245.
HOFFMAN, disciple de Rubens, 87.
HOLENLOHE (le prince de) délivre l'auteur, 300.
HOLBEIN (Jean) père et fils, 128 — hauts prix des ouvrages du fils, 128 — a vécu à Bâle, 142 — marques caractéristiques de sa manière, 185, 421 — a tantôt signé et tantôt non, 201 — comment jugé par De Piles, 216 — ses chefs-d'œuvres sont sans prix, 238 — prix de ses ouvrages ordinaires, 245 — endroits où l'on trouve de ses ouvrages, 306, 360, 369, 431 à 433 — ses portraits comparés à ceux de Raphaël, 306 — son chef-d'œuvre à Dresde, 321, 394 — on lui attribue un tableau peint *à l'huile* par Buonaroti, 394 et 395.
HOMÈRE, son *Odyssée*, 147.
HONDECOETER (Melchior), 201, 245.
HOOGHE (Pierre), 245.
HOOGSTRAETEN (Samuel Van), 14, 199, 232, 482.
HORACE cité, 16, 56, 147, 171, 296.
HORS-D'ŒUVRES (les) gâtent une composition, 18.
HORST (Van der), disciple de Rubens, 87.
HOUBRAEKEN cité, 379, 507.
HUGTENBURGH (Jacques Van) 371, 372, 433 et 434.
HUGTENBURGH (Jean Van), 201, 245, 433.
HUILE (l') grasse, quelles sont ses qualités, 259 et suiv. — cause la ruine des tableaux, 262, 287 et 288 — son application conseillée par De Piles, 262 — moyens à essayer pour l'enlever, 262, 267.
HUILE (l') siccative comment elle peut nuire aux couleurs, 46, 275 et 276, 283, 284, 286 — Jean Van Eyck l'a employée le premier, 90 à 93 — sert à nettoyer les tableaux, 256 — quelles sont ses qualités, 259 — quelles sont les plus en usage, 260 — leur bon usage, 260, 269 — leur usage nuisible, 260 et suiv., 285 et suiv. — découverte pour les enlever des tableaux, 261 et 262 — le vernis qu'on fait avec est très-nuisible, 287 et suiv.
HUILE (l') de térébenthine sert à nettoyer les tableaux, 253, 256 et suiv. — sert à faire le bon vernis, 254, 288, 289, 290, 292 — doit être blanche et claire pour le vernis, 290 — usages abusifs qu'on en fait 258, 289 — usage très utile qu'on en fait, 273.
HUMIDITÉ (l'), combien est dangereuse pour les tableaux, 268.
HUYSMANS, de Malines, 245.
HUYSUM (Jean Van), 146, 182, 191, 199, 245, 305, 337, 360, 370, 371, 372, 373, 434, 435.
HUYSUM (Juste Van), 434.

I.

JABACH, donataire du *Saint Pierre*, de Rubens, 116.
JAMESON, disciple de Rubens, 87.
JANSSENS (Abraham), 88, 316, 381.
JARDIN (Charles Du), 139, 189, 201, 204, 232, 245, 305, 356, 360, 370, 371, 372, 436 à 438.
JARDIN (Julien Du), 476.
IDÉAL (l') ses partisans exclusifs, en quoi condamnés, 58 et suiv.
JEAN, prince de Lichtenstein, actuellement régnant, 338.
JEAN-ADAM, prince de Lichtenstein, 334.
JEAN-GUILLAUME, électeur-palatin, 322.
JEAN Van Eyck, surnommé *De Bruges*, prouvé avoir inventé la peinture à l'huile, 90 à 94 et 314 — trois très-bons tableaux de lui, 89 — son *Agneau pascal adoré*, peint à l'huile, et son *Agneau divin*, peint à la détrempe, 93 — ses chefs-d'œuvres sont sans prix, 237 — natif de Maseyck, était peintre de la Cour, à Bruges, 260 — ses ouvrages, 305, 360, 369, 418.
JENA (bataille de) 300, 358.
IMPRESSION (l') ou l'apprêt, ce qu'il faut y observer, 45 à 47.
INGEGNO (l'), 311.
INTÉRIEURS (genre des) 188.
INVENTION (l') en quoi consiste, 17 — dans quels cas elle fait honneur au peintre, 18 — Rubens, Raphaël, Lairesse y ont excellé, 18.
JORDAENS (Jacques) 71. 88, 114, 212, 216, 245, 316, 331, 333, 360, 369, 371, 438.
JOSEPH II, empereur, 308, 311, 488.
JOSEPIN (le), 213.
JOUR (le) qui convient aux tableaux, 303, 327 — comment on peut le modérer, 374 à 375.
JOUVENET (Jean), changement des Français à son égard, 58.
ISAAC et JACOB, tableau de Rembrandt, 475.
ITALIE (différence entre les anciens et les modernes dans leur voyage en) 166 à 167 — terre d'Italie donne une couleur peu solide, 274 — on y emploie de la graisse animale sur les tableaux, 287.
ITALIENS (les); plus faciles à être copiés que Rubens, 73 — font grand cas des tableaux flamands et hollandais, 136.
JUGEMENT des tableaux (le) sur quoi doit être fondé, 12 à 50 — comment il faut y procéder, 51 à 60 — est partial chez les peintres, 51 à 54 — pourquoi plus difficile dans les ouvrages italiens, 73.
JULES le Romain, 25, 70, 167, 171, 197, 213, 310, 311, 318, 362.
JUNIUS *(Franciscus) de Picturâ veterum*, cité, 52, 348.

K.

KABER (Van der), 194.
KALF (Guillaume), 245.
KESSEL (baron De), portraits de sa famille par le vieux Mieris, 453.
KESSEL (Ferdinand Van), 199, 369, 370, 372, 439 à 442.
KESSEL (Jean Van) le père, 439, 440.
KESSEL (Jean Van) le fils, 439.
KEYSER (Théodore), rareté de ses ouvrages, 232 — ceux qui sont au Musée de Paris, 305 — ceux qui sont ailleurs, 360, 369, 370, 442.
KIERINGS (Alexandre), 245.
KLOMP (Albert), 245, 368.
KNUPFER, maître de Jean Steen, 491, 516.
KOEBERGER (Wenceslas), 114.
KOECK (Pierre), beau-père et maître de Pierre Brueghel, 392.
KOLLONITZ (le comte) 446.
KONING (Jean De), 245.
KONING ou Coningh (Salomon De), 245.
KONIGSEGG-QUERBS (hôtel de), 293.
KOTZEBUE, grand admirateur du paysagiste Denis, 173.

L.

LAIRESSE (Gérard) cité, 123, 186, 446 — ses ouvrages, 18, 305, 331, 333, 360, 369, 372, 443 — leur prix, 245 — a excellé dans l'allégorie, 18, 443, 444 — à quelle école il appartient, 125, 443 — avoue la difficulté du coloris, 155 — fait l'éloge des paysages, 156 — marques caractéristiques de sa manière, 185 — comment a signé ses ouvrages, 199 — oublié dans la balance de De Piles, 217 — préfère Van Dyck au Titien pour la vérité, 244.
LAIRESSE (Regner), 443.
LANFRANC, 101, 213.
LANGE-JAN, 336.
LANZI (l'abbé) cité, 54, 92, 94, 136, 313, 395, 400, 489.
LAQUE (la) n'est pas solide, 274.
LASTMAN (Pierre), 474.
LAVANDE (l'eau de) sert à nettoyer les tableaux, 257.
LAUGIER (l'abbé) cité, 1, 4, 52, 349.
LAUNAY (De), graveur) se trompe dans un tableau du Trévisan, 509.
LAURI (Balthazar), 445.
LAURI (Philippe), 197, 360, 369, 371, 444 et 445.
LEEUW (Pierre Van der), 232.
LEMPEREUR, sa collection à Paris, 454.
LENS, l'aîné (M.), 175.

Léopold, grand-duc de Toscane, 298.
Léopold-Guillaume, archiduc, 308.
Lessing réfuté, 90 à 93.
Lessive caustique des savonniers, son usage fort utile pour nettoyer certains tableaux, 265 à 267 — elle est extrêment mordante, 265.
Levesque cité, 96, 104, 113, 122, 126, 455.
Leux, disciple de Rubens, 87, 316, 336.
Lexique *des Artistes (le)*, son jugement sur les Bambochades réfuté, 158 à 159 — préfère Pierre Neefs le père au fils, 190 à 191 — cité au sujet de Van der Poel, 467.
Lichtenstein, voyez Galerie de.
Lievens (Jean), 43, 245, 307, 331.
Lignes (les) faciale et horizontale, 153.
Limborch (Henri Van), 245.
Lin (Jean Van), 245.
Lingelbach, 125, 201, 245, 370, 426, 530.
Lint (Pierre Van), 201.
Lippo Dalmasio, 92.
Lis (M.), son cabinet à Bruxelles, 454.
Livres (les) écrits sur la peinture, la plupart inutiles, 5 et 6 — leurs principaux défauts, 6 à 7 — n'enseignent rien pour faire connaître les peintres par leur manière, 178 à 179.
Loo (Jacques Van), maitce d'Eglon Van der Neer, 188, 201, 245, 360, 369, 445 et suiv.
Loo (les Van), peintres français, 245, 446.
Loo (Théodore Van), peintre flamand, 446.
Lormier, sa vente à La Haye, 517.
Lorrain (Claude Gélée, dit le), réclamé par les Romains, 57, 124, 240 — n'appartient pas à l'école française, 124 à 126 — son mérite et ses défauts, 167 et 168 — son style imité de nos jours, 174 — ses ouvrages, 167, 168, 333 — imité par Asselyn, 379 — imité par Both, 380.
Lotto (Lorenzo), 312.
Louis XIV et Louis XVI aimaient les tableaux, 302, 516.
Louthberbourg (Philippe-Jacques), 246.
Lucain, sa *Pharsale*, 147.
Luc Giordano, voyez Giordano.
Luc de Leyde, 199, 213.
Lucrèce, de *Naturâ rerum*, 147.
Luigi (André), 197.
Lumière (la) du soleil subit des changements variables, 32 — et des changements réguliers, 33 — la connaissance de ceux-ci est surtout nécessaire aux peintres, 33 — sa grandeur influence sur les couleurs, 27, 28, 38 — parti que Rubens en a su tirer pour les chairs, 27.
Lune (la) change les couleurs selon l'état de l'atmosphère, 33.
Lys (Jean), surnommé Pan, 129.

M.

MAES ou Maas (Nicolas), 246.
MAGOTS, abus qu'on fait de ce mot, 30, 135.
MALO, disciple de Rubens, 88.
MALVAGIA cité, 320.
MANDER (Van), cité, 93.
MANIÈRE, a deux significations dans la peinture, 177 — sert à faire connaître l'auteur d'un ouvrage, 177 à 193 — changemens qu'elle subit chez chaque peintre, 180 et suiv. — quand elle devient mauvaise, 181 et suiv. — est toujours bonne dès qu'elle est naturelle, 182 et suiv. — ses caractères les plus marquants chez chacun des principaux artistes, 179, 180, 183 à 192.
MANIÉRÉ, ce mot est toujours un reproche pour un tableau, 177, 192 à 194.
MANNLICH (Van), directeur de la galerie de Munich, 432.
MANRIQUE, disciple de Rubens, 88.
MANTEGNA (André) trouve l'art des raccourcis, 108.
MANUEL de l'art, 43 à 50.
MARATTE (Charles), 197, 311, 360, 446, 447.
MARC-ANTOINE, copie mal les estampes d'A. Durer, 128.
MARCOLINI (le comte de), 285, 287.
MARIENHOF, disciple de Rubens, 88.
MARIE-THÉRÈSE, impératrice, 311, 446.
MARIETTE cité, 395.
MARINES (genre des), 190.
MAROUFLÉS (les tableaux) coûtent le double pour le rentoilage, 279.
MARQUE (la) d'Anvers au dos d'un panneau, ce qu'elle signifie, 204.
MARSEUS (Otto), 331.
MASACCIO (le), 96.
MASSACRE *(le) des Innocents*, 419.
MASTIC (le) mal nommé gomme, 289 — comment on reconnait sa bonté, 290 — précautions à prendre en l'achetant, 291 — comment il faut le nettoyer, 291, 292 — vernis au mastic, voyez Vernis.
MATIÈRES sur lesquelles les tableaux sont peints, 205 à 209 — en quoi elles peuvent servir à déterminer les écoles, ibid. — réfutation d'une erreur populaire à leur sujet, 208 et 209.
MECHEL (De) réfuté, 90 à 93, 308.
MEER, dit *De Delft* (Van der), 246.
MÉLÉAGRE *et Atalante*, par Rubens, 483 et 484.
MELOZZO *da Forlì* trouve l'art des raccourcis, 108
MENGS (Raphaël), 129, 311, 318 — ses principes réfutés et ses ouvrages jugés, 159 à 162 — a admiré les ouvrages de Philippe Lauri, 445.
MÉPLAT, ce que c'est, 39.
MESSINE (Antoine De), disciple de Jean Van Eyck, 93.
METSU (Gabriel), tableau admirable de lui, 50, 447 — marques caractéristiques

de sa manière, 186 — comment a signé ses tableaux, 201 — imité par Van Geel et Van Deuren, 233 — imité par Jean Steen, 451, 492 — ses chefs-d'œuvres sont sans prix, 237 — prix de ses ouvrages ordinaires, 246 — endroits où l'on trouve de ses ouvrages, 333, 360, 369, 370, 372, 447 à 451.

MEULEN (Van der), 88, 246.

MEYER (Jacques) et sa famille, chef-d'œuvre d'Holbein, 321.

MICHAULT (Théobald), 201, 246, 368.

MICHEL, loue Rubens, 103 — le dit né à Cologne, 118.

MICHEL-ANGE, voyez Buonaroti.

MIEL (Jean), 246, 379.

MIERIS (François Xan) le vieux, a vendu ses ouvrages très-cher, 135 — pourquoi préféré à G. Dou par les auteurs, 186 — ses chefs-d'œuvres sont sans prix, 337 — prix de ses ouvrages ordinaires, 246 — endroits où l'on trouve de ses ouvrages, 182, 305, 326, 333, 360, 369, 370, 452 à 454 — Wille a eu tort de lui attribuer *la Tricoteuse hollandaise*, 365 — a eu son fils Guillaume pour élève, 455 — Demoor a été son élève, 457 et 458.

MIERIS (Van) les trois, 48, 182, 199, 232, 233, 246, 255, 305, 359, 360, 368, 369, 370, 409, 452 à 456.

MIGNARD, 160.

MIGNON (Abraham), 125, 146, 191, 201, 246, 305.

MILÉ, dit Francisque (François), 246.

MILTON, son *Paradis perdu*, 18.

MIROIR (le) tantôt bon, tantôt mauvais pour juger un tableau, 55 — le Giorgion et le Corrège s'en sont servis, 55.

MOL (Van), disciple de Rubens, 88, 246, 368.

MOLYN (Pierre), 417.

MONCADE (François), 138.

MONOTONIE des teintes, comment il faut y remédier, 15 — celle de la neige, de la nuit et des ciels bleus ou gris, 15 — celle du ton est toujours mauvaise, 193 et suiv.

MOOR (Charles De), 187, 199, 246, 360, 369, 370, 457, 458.

MORALÈS, 95.

MOREELZE (Paul), 246.

MORERI, cité, 421.

MORONA (De) cité, 92.

MOROSINI (Paul), son portrait par le Titien, 509.

MORUS (Thomas), 433.

MOUCHERON (Frédéric et Isaac), 201, 246.

MOUCHES (chiûres des) sont souvent ineffaçables, 275 — moyen de les prévenir, 283.

MOYAERT (Nicolas). 120, 383, 408, 518.

MUNICH, voyez Galerie de.

MURANT (Emmanuel), 246.

MURILLOS, 95, 216, 305, 314, 326, 337.

MUSÉE, voyez Galerie du.

MUTIEN (le) 213.
MUTINA (Thomas De), 91.

N.

NAGEL (le conseiller), son portrait par Rembrandt, 474.
NAIVEU, ou Neveu (Matthieu), 246.
NATURE (la) doit être le guide de tous les peintres, 18, 19, 120, 194.
NEEFS (Pierre) le père, 41, 88, 114, 146, 190, 198, 246, 305, 359, 372, 458 à 460, 467.
NEEFS (Pierre) le fils, inférieur au père, 191, 198, 199, 246, 459.
NEER (Arent Van der) 16, 145, 188, 199, 246, 305, 359, 371, 372, 397, 460 à 461, 467.
NEER (Eglon Van der), 188, 246, 305, 446, 523.
NESSELRODC (le comte De), sa collection, 436.
NETSCHER (Constantin), fort inférieur à son père Gaspar, 247, 248.
NETSCHER (Gaspar), ses tableaux sont chers et recherchés pour leur fini, 48 — appartient à l'école hollandaise, 125 — marques caractéristiques de sa manière, 186, 246, 247 — proposé pour modèle aux peintres par Lairesse, 247 a rarement signé, 201, 246 — ses chefs-d'œuvres sont sans prix. 237 — prix de ses ouvrages ordinaires, 246, 247 — quels tableaux on leur substitue 247, ses deux manières très-différentes, 246, 247 — tableaux de sa bonne manière, plus rares que ceux de G. Dou, 247 — ceux du Musée à Paris ne sont pas des meilleurs, 305 — endroits où l'on voit de ses bons ouvrages, 359, 365, 369, 370, 461. — sa *Tricoteuse*, un de ses chefs-d'œuvres attribué au vieux Mieris, 454 — vengeance que Terburg tire de lui, 505 à 507.
NETTOYER les tableaux (méthode pour), 251 à 275 — quels sont les différents moyens à y employer, 253 — pour ceux qui sont vernissés au mastic, 254 à 259 — pour ceux qui sont couverts d'huile, 259 à 262 — pour ceux qui sont couverts d'un mauvais vernis, 262 et 263 — pour ceux qui sont couverts de colle, blanc d'œuf ou vernis à l'eau, 263 et 264 — pour ceux qui sont couverts de fumée, 264 à 267 — pour ceux qui ont le chanci, 267 à 270 — abus qu'on y fait du fer tranchant, 270 à 271 — précautions générales qu'on doit y prendre, 271 à 275 — quand cette opération devient nécessaire, 271.
NEUFVILLE (vente de), 340.
NOIR, maniéré, comment gâte les tableaux, 193 — de la nuit, comment rendu supportable, 15 — comment devient blanc par la lumière, 27,
NOIR (le) d'ivoire, quand il est peu solide, 274.
NOIR (le) de vigne, quand il est peu solide, 274.
NOMS (les) des maîtres des tableaux, comment il faut les assigner, 362 à 365 — sont très-souvent mal orthographiés, 368.
NOYERS (Des), ministre en France, détruit la *Léda* de Buonareti, 394.
NUAGES, pourquoi nécessaires dans les ciels, 15 et 16.

O.

Objets inanimés (genre des), 191.
Obscurité (l'), faute capitale dans un tableau, 19, 20.
Observations sur Asselyn et ses ouvrages, 379 à 380 — sur ceux de Berchem, 384, 385 — sur Léonard Bramer, 389 — sur Michel-Ange Buonaroti, 395 à 397 — sur Michel Coxcie, 400 à 401 — sur Dietrici, 405 — sur Hyacinthe Germiniani, 420 — sur Gonzales Coques, 421, 423 et 424 — sur Nicolas de Helt, dit *Stockade*, 428 — sur Jean Holbein, 432, 433 — sur Charles Du Jardin, 436 et 437 — sur Ferdinand Van Kessel, 439 à 441 — sur Philippe Lauri, 445 — sur Jacques Van Loo, 446 — sur Egbert Van der Poel, 467 — sur Poelemburg et ses disciples, 468 — sur David Ryckaert, 487 — sur le Sassoferrato, 488 — sur Gérard Terburg, 507 — sur le Tintoret, 507 — sur le Trévisan, 510 — sur Paul Véronèse, 516 — sur Ary de Voys, 517.
Ochtervelt, ou Uchtervelt (Jacques Man), 247.
Ocres (les) donnent des couleurs solides, 274 — sont dangereuses pour les tableaux, 46, 275.
Oesterreich (Matthias), ses catalogues de la galerie Sans-Souci, 301.
Œuf (blanc d') très-dangereux pour les tableaux, 263 et 264, 274, 281, 282, 283, très-difficile à enlever, 264 — moyen qui y réussit le mieux, 264 — comment on le découvre en nettoyant un tableau, 255, 273 — fait chancir les tableaux, 260 et 269 — les peintres ont tort d'en mettre sur leurs ouvrages, 281 et 282 — ne doit pas être mis sur les retouches ou les repeints, 292.
Oliban (l') employé à tort au lieu de mastic, 254.
Ombre (l'), ce qui en fait la base, 29 — diffère selon l'instant du jour, 33 et 34 — hachée au lieu de fondue, ce qu'elle dénote, 393.
Ommeganck, excelle parmi les modernes pour peindre les animaux, 172, 173 n'a jamais été en Italie, 172.
Oort (Adam Van), 380, 458, 479.
Oost (Jacques Van), 316.
Orbetto (l'), 197.
Ordonnance (l') ou la disposition, en quoi consiste, 20 — ses bonnes et mauvaises qualités, 20.
Originalité (l') comment il faut la juger, 55 — voyez Copies.
Orlandi (Abecedario, cité, 114.
Orley (Bernard Van), 400.
Ossenbeeck, 334.
Ostade (Adrien Van) 32, 120, 125, 139, 188, 201, 247, 305, 360, 265, 368, 369, 370, 405, 436, 462 à 464, 466.
Ostade (Isaac Van), 125, 188, 201, 247, 360, 365, 368, 370, 464 à 465.
Ovide cité, 2, 18 — fait l'éloge du coloris, 36 — ses métamorphoses, 147.

P.

PADOUANIN (le), 312.
PAGGI, 382.
PALMA, le vieux, 197, 213, 216, 312, 325.
PALMA, le jeune, 197, 213.
PANNEAUX de chêne, à qui ont servi, 207 — cas qu'on en fait en Allemagne, 207 — de châtaignier, à qui ont servi, 206 — de sapins et autres bois tendres, à qui ont servi, 206.
PANNEEL, disciple de Rubens, 88.
PARMESAN, 171, 197, 213, 304, 312, 314, 319.
PARRHASIUS, loué surtout pour son coloris par les anciens, 36 — son défi contre Zeuxis, 37 — a peint des choses inanimées, 157.
PARROCEL, 308.
PARTISANS de la nature, quels le sont, 59 — leur opinion vengée, 146 à 162.
PARTISANS exclusifs de l'idéal, pourquoi condamnés, 58 à 60 — qui le sont, et comment, ibid. — leur système combattu, 146 à 162.
PARYS (Van), sa tradition touchant Rubens, 106 à 107.
PASSION (la) pour les tableaux, dangereuse quand elle est aveugle, 2 — fait faire de mauvaises acquisitions en tableaux, 2 — dont on se défait ensuite avec beeucoup de perte, 3 — comment il faut l'éclairer et la guider, 2 à 7 — comment elle peut rendre un homme heureux et en même temps augmenter ses richesses, 339 et suiv.
PAUDITZ (Christofle), 129.
PAUL Véronèse, voyez Véronèse.
PAYSAGE (genre du), 189.
PAYSAGISTES (les) trouvent une observation fort intéressante sur les couleurs locales et la perspective aérienne, 28 — doivent connaître les changemens de la couleur des rayons solaires, 33 — comment ils doivent distinguer les parties de la journée dans leurs ouvrages, 33, 34 — auxquels on doit les bons principes, 380, 397.
PEINTURE (la), sa définition, 12 — imite les objets tant réels qu'imaginaires, 12 — rejette l'emploi des pierres et des métaux en nature, 47 — à l'huile, est due à Jean Van Eyck, 89 à 93 — à l'encaustique, 92 — ses différents genres, 143 à 162 — n'est pas soumise aux règles de la musique ou de la poésie, 151 et 152 — ne doit pas être confondue avec son genre historique, 155 et suiv. — est par excellence l'art d'imitation, 296.
PEINTRES (les) ont tort de se prétendre seuls juges dans l'art, 1 — ont tort de faire de mauvais choix, 17 — leur goût pour le tragique est dangereux pour l'art, 17 — leur ton imposant intimide leurs auditeurs, 22 — ils font les tableaux, mais le public les juge, 22, 53 — souvent leurs figures paraissent toutes frères et sœurs, 23 — observation fort utile pour eux sur les couleurs locales, 28 — la plupart de ceux qui ont été à Rome négligent le coloris pour le dessin, et pourquoi, 29 à 31 — pourquoi ceux-ci n'es-

timent que les tableaux italiens, 30, 53 — sont rarement connaisseurs, 53 — ceux d'histoire, défauts qu'ils apportent de Rome, 59, 155 — comment leur tempérament influe sur leur talent, 130 à 132 — l'auteur ne les juge que d'après leurs tableaux à l'huile, 143 — sont appelés à tort *ouvriers* et *manœuvres* par les *exclusifs*, 151 — historiques ont tort de mépriser les autres genres, 155 à 159 — ceux de *genre* fort estimés chez les Grecs et les Romains, 157 — la lecture des ouvrages de Mengs est dangereuse pour eux, 159 à 160 — les modernes pourquoi inférieurs aux anciens, 163 à 176, 343 — modernes qui approchent le plus des anciens, 171 à 176 — mauvais, font souvent des copies passables, 165 — pourquoi ceux qui peignent le portrait ou les choses inanimées, ont le meilleur coloris, 175 — quand ils deviennent maniérés, 194 — leur mérite pesé par la balance de De Piles, 212 et 213 — quelques-uns sont très-bons, quoique peu connus, 231 à 233 — devraient ne pas rougir de restaurer d'anciens tableaux, 276 — ont tort de mettre du blanc-d'œuf ou des vernis à l'eau sur leurs ouvrages, 282 — peuvent s'instruire dans les collections de tableaux, 129, 296.

Pelletier (Le), graveur, s'est trompé dans le nom du maître de sa *Querelle des Buveurs*, 365, 464.

Penni, dit *Le Facteur*, 25, 213, 215, 216, 311, 318.

Pens (Georges), 128.

Pepyn (Martin), disciple de Rubens, 88, 114.

Pernety (Dom), comment il juge Rubens, 109 et 110 — ce qu'il dit de la balance de De Piles, 211.

Perrugin (Pierre), 213, 311.

Perspective (la) aérienne, inconnue aux anciens, en quoi consiste, 25 — de quoi elle dépend, 25 — comment il faut la juger dans un tableau, 25 — les plus grands maîtres italiens y ont péché, 25 — Crayer y a péché aussi dans son *Saint-Julien*, 26.

Perspective linéaire, en quoi consiste, 24 — faute commise contre elle par Raphaël, 18 — cette perspective dépend du dessin, 24 — ses règles sont toutes mathématiques, 24 — les Grecs en connaissaient l'usage, 24.

Peruzzi (Balthazar), 311.

Pésarèse (le), 197.

Picolet (Corneille), 523.

Pietro *di Borgo San Sepolcro*, a fait renaître l'usage de la perspective linéaire, 24.

Pietro *da Cortona*, voyez Cortone.

Piles (De) a écrit sur le coloris, 6 — en a puisé les règles dans les ouvrages de Rubens, 7 — défauts de ses écrits, 7 — son jugement sur les critiques des faux connaisseurs, 31 — panégyrique de Rubens, 103 — son cours de peinture, 112, 212 — sa balance des peintres appréciée, 210 à 223 — ses bonnes qualités comme auteur, 213 — conseille l'usage de l'huile grasse sur les tableaux, 262.

Pinas (Jean), 474,

Pinceau (le), quels peintres s'en sont servis, 48 et 49 — peut servir à nettoyer les tableaux, 256.
Piombo (Sébastien del), élève du Giorgion, 98, 212, 214, 304, 396.
Plastron (le) ou cartonnage, à quoi sert, 278.
Platzer, ses tableaux sentent l'émail, 48.
Pline, le naturaliste, cité, 157.
Pline, le jeune, cité, 77.
Plomb (les chaux de), sont fort solides, 274.
Plutarque préfère le coloris au dessin, 36.
Poel (Egbert Van der), 202, 247, 359, 370, 466 à 467.
Poelemburg, son coloris plait à Rubens, 32 — son école, 120 — marques caractéristiques de sa manière, 185 — sa signature, 200 — prix de ses ouvrages, 247 — ceux du musée à Paris ne sont pas des meilleurs, 305 — endroits où l'on trouve de ses bons ouvrages, 259, 369, 370, 371, 401, 467 et 468 — Haansbergen est son meilleur élève, 425 et 426 — son chef-d'œuvre copié en quoi se trahit, 468.
Poèmes didactiques, 147 — non didactiques, 147.
Pointilleurs (les) adroits, restaurent bien les tableaux, 64 et 65, 275.
Poix résine, mal substituée au mastic, 289.
Polidore De Caravage, 171, 213, 216, 311.
Pontius, fameux graveur d'après Rubens, 119.
Pontorme (le), imite Buonaroti, 396.
Pordenon (le), 98, 197, 213, 312.
Portrait (un) très-ressemblant, peut choquer par le mauvais choix, 14 — de Charles V, par le Titien; de Charles Ier, de Moncade, par Van Dyck, 138 — d'un Augustin, par Rubens, 112 — de la femme de Rubens, 248.
Poses académiques maniérées, 194.
Potter (Paul), 189, 200, 247, 305, 332, 360, 371, 372, 439, 469.
Potter (Pierre), 469.
Potters, disciple de Rubens, 88.
Potasse (la), comment sert à nettoyer les tableaux, 258 et 259.
Pourbus, 114, 213, 215, 247.
Poussin (Nicolas), est réclamé par les Romains, 57, 124 — n'appartient pas à l'école française, 124 à 126 — est critiqué par Mengs, 159 — est grand et savant dessinateur, 168 — causes de sa faiblesse dans le coloris, 167 et 168, 171 — a étudié d'abord le Titien, 167 — ensuite s'est fait élève du Dominiquin, 167 — défauts qu'on trouve dans ses ouvrages qui sont au Musée, 168 — Kotzebue lui préfère le paysagiste Denis, 173 — comment jugé par De Piles, 213 — ses ouvrages, 168, 304, 312, 318.
Prague (Théodoric De), 91.
Précieux fini (le), 185 à 188.
Prenner et Stampar cités, 308.
Primatrice (le), 213.
Primo (Louis), dit Gentil, 369, 370, 470.
Prix des tableaux des principaux maîtres, 228 à 250, — combien la connais-

sance en est nécessaire aux amateurs, 229 — difficultés que présente cette matière, 228 à 233 — sont la plupart tirés de l'ouvrage de M. Le Brun, 229 234 et suiv. — augmentent constamment de jour en jour, 231, 340 et suiv. — pourquoi doivent toujours augmenter, 341 à 342 — usage que l'amateur doit faire de cette connaissance, 236 — ne prouvent pas toujours la bonté des tableaux, 239 — très-considérables en Angleterre et en Russie, 231, 238, 248, 250 — des tableaux français, trop inconstants, 239 et 240 — des tableaux italiens, trop peu connus, 240 — du *Saint-Jérôme* du Corrège, 304, 340 — de cent tableaux de la galerie de Modène, 318 — de *la Vierge* de Raphaël, à Plaisance, 318 — de la petite *Madelène* du Corrège, 319 — d'un grand tableau de Crayer, 323.

Procaccini (les), 101, 286, 305, 319, 370, 398, 471.

Professeurs (les) ce qu'ils font, et ce qu'ils devraient faire, 154 à 155.

Properce cité, 36.

Psyché *et Cupidon*, 417.

Pynacker (Adam), 145, 189, 202, 247, 305, 356, 360, 368, 369, 370, 371, 372, 471 à 472.

Pyreicus, peintre grec, célèbre par ses Bambochades, 157.

Q.

Quast (Pierre), 202.

Quellyn, disciple de Rubens, 88, 114, 202, 247.

Quintilien cité, 53.

R.

Raphaël d'Urbin, chef de l'école romaine, 97 — il doit beaucoup à l'école florentine, 96 — ses bonnes qualités, 96, 97, 99, 137, 169, 401 — ses défauts, 18, 25, 97, 323 — ses ouvrages, 18, 25, 70, 84, 161, 167, 184, 197, 286, 304, 311, 318, 323, 294, 480 — exécutés par ses disciples, 71, 73, 182, 216, 311 — ceux-ci ont nui à sa réputation, 182 — n'a eu aucun disciple digne de lui, 107 — comparé à Rubens pour l'effet, 109 — a pris des paysannes pour modèle de ses Vierges, 150 — D'Azara lui préfère Mengs, 160 — est prince des dessinateurs, 169 — comment son grand talent a nui à la peinture, 169 et 170 — son mérite pesé dans chaque partie de l'art, 213, 215, 221 à 223 — comment il s'est perfectionné, 296 — prix d'un de ses tableaux, 318 — tableaux qu'on lui attribue faussement, 325, 326 — on range Coxcie parmi ses élèves, 400 — ses Vierges égalées par Van Dyck, 412 — D'Argens lui préfère Van Dyck, 414 — Elzhaimer a étudié ses ouvrages, 417.

Ratti cité, 95.

Reflet (un), ce que c'est, démontré par un exemple, 28.

Rembrandt, ses effets souvent factices, 43 — fable qu'on en raconte, 47 — a caché sa manière de peindre, 109 — son école, 120 — en quoi il a surpassé

le Titien, 138 — a pris une manière expéditive pour gagner plus, 182 — sa manière strapassée, 182, 474, 475 — marques caractéristiques de sa manière, 184 — comment il a signé, 202 — son mérite pesé dans chaque partie de l'art, 213, 221 et 222, 223 — ses chefs-d'œuvres sont sans prix, 237, 247 — prix de ses ouvrages ordinaires, 247 et 248, 346 — comparé à Furini, 310 — endroits où l'on trouve de ses ouvrages, 247, 323, 331, 333, 360, 368, 369, 370, 474 à 476 — n'a pas été le maître de Bramer ni de Lievens, 43, 389 — sa manière bien imitée par Dietrici, 407 — a eu deux manières bien distinctes, 474.

Rendu (le bien) est nécessaire à tout bon tableau, 13 — en quoi consiste, ibid. et suiv.

Rentoilage (le) est très-avantageux pour les tableaux, 277 — peu de gens y réussissent, et pourquoi, 277 — on y réussit parfaitement à Paris, et pourquoi, 277 à 280 — MM. Hacquin et Foucque y excellent, 278, 279 — prix de M Foucque, 279 — apprêt dont on se sert à Paris, 279 et 280 — celui des tableaux marouflés se paie double, 279.

Repeints (les) bien faits doivent être imperceptibles, 65 — non nécessaires, sont condamnés, 65 et 66 — mal faits, gâtent les tableaux, 66 — comment se trahissent en nettoyant un tableau, 255 — difficulté d'y réussir, 275 — fautes qu'on y commet d'ordinaire, 275 et 276.

Restaurations (les) bien faites, sauvent les tableaux, 65 et 66 — mal faites, les gâtent, 66, 325 — comment celles-ci se trahissent, 66 et 67 — difficultés d'y réussir, 275 — fautes qu'on y commet d'ordinaire, 275 et 276 — les pointilleurs adroits y réussissent bien, 275 — M. Coclers y excelle, 276 — ne doivent pas être couvertes de blanc-d'œuf ou colle de poisson, 292.

Retouches (les) imperceptibles sauvent les tableaux, 65 — visibles, les gâtent, 66 — difficulté d'y réussir, 275 — fautes qu'on y commet d'ordinaire, 275 et 276.

Reynolds, comment il juge Rubens, 104, préfère Louis Carache au Titien, pour le coloris, 138.

Richardson, cité, 320.

Ridolfi cité, 508.

Riedel (M.), inspecteur de la galerie de Dresde, ennemi acharné du vernis, 284 et suiv. — moyen qu'il emploie pour décrier le vernis, 284 et suiv. — profit qui lui en revient, 285 — il substitue au vernis une prétendue huile de fleurs, 285 — effet de ses procédés sur les meilleurs tableaux italiens, 285 et suiv. — met de nombreuses couches d'huile sur les tableaux, 286 — le comte Marcolini informé de sa conduite, 285, 287.

Ripa (César), son *Iconologia*, 147.

Robiano (le comte De), bienfaiteur du paysagiste Denis, 173, 402.

Rodolphe, comte de Halsbourg, 421 à 424.

Rodolphe II, empereur, 307, 313.

Rombouts (Théodore), 248.

Rome (différence entre les peintres anciens et les modernes dans leur voyage de), 166 à 167 — le goût exclusif de cette ville pour le dessin nuit beaucoup à la peinture, 170.

Romeyn (Guillaume), 248.
Rommelpot (le), ce que c'est, 456.
Roos (Jean-Henri), 129, 142, 189, 200, 248, 305, 317, 356, 360, 371, 372, 476 à 479.
Rosa (Salvator), 95.
Rosa, directeur du Belvédère, cité, 316, 478.
Rosa (M.), gardien du Belvédère, cité, 310.
Rottenhamer, 129, 248.
Rubens (Albert), fils de Pierre-Paul, son ouvrage sur l'antiquité, 113.
Rubens (Pierre-Paul), ses bonnes qualités, 23, 41, 46, 73, 103 à 120, 111, 125, 137, 144, 156, 183, 334, 413, 420, 479 à 483 — ses antagonistes, 103, 105, 111, 112 — ses ouvrages, 18, 23, 46, 72, 105, 108, 111, 112, 156, 160 à 161, 176, 183, 198, 248, 305, 314 et 315, 320, 322, 325, 326, 334 à 336, 359, 369, 370, 371, 372, 413, 479 à 484 — a connu à fond l'effet de la lumière, 27, 480 — il a aimé les tableaux de Poelemburg, 32 — comparé à Paul Véronèse pour le manuel de l'art, 45 — son apprêt et ses laissés savants, 46, 183, 418, 482 — ses panneaux moins empâtés que ses toiles, 47 — ses tableaux exécutés par ses élèves, 70, 71, 72, 73, 105, 106, 107, 182, 248, 315, 320, 325, 329, 334 à 336 — ceux-ci ont nui à sa réputation, 182, 321 — a fait d'excellentes copies en Italie, 71 — est difficile à bien copier, 73 — ses disciples, 87 et 88, 399, 412, 493 — son style paraît chez ses graveurs, 88 — vengé de ses détracteurs, 103 à 120, 160 à 161, 334 — on fait passer sous son nom jusqu'à 4,000 tableaux, 105, 106 — combien il en existe peints en entier par lui, 106, 107 — il est admiré par le Dominiquin et par le Guide, 107 — comment il faut le juger, 107 — est unique pour les raccourcis, 108 — comparé aux Italiens du côté de l'effet, 109, 480 — a étudié les antiques et en a fait usage, 112 et 113 — est un modèle pour la partie manuelle de l'art, 109, 479 à 482 — est Brabançon et Anversois, et comment, 115 — examen de la dispute sur le lieu de sa naissance, 113 à 119 — sa lettre à Geldorff, 116 — falsifiée par les écrivains allemands, 117 — il fait faire d'étonnants progrès à la gravure, 119 — marques caractéristiques de sa *manière*, 183 à 184, 479 à 482 — n'a signé aucun tableau, 198 — son mérite pesé dans chaque partie de l'art, 213, 221 à 222, 223 — ses vrais chefs-d'œuvres sont sans prix, 237, 343 à 345 — est fort supérieur à Crayer, 242 — prix de ses ouvrages ordinaires, 243, 248 — comment il s'est perfectionné, 296 — comparé au Titien pour la carnation, 315 — a loué la *Pictura veterum* de Junius, 348 — son chef-d'œuvre, 107, 413, 479 à 481.
Ruisch (Rachel), 146, 191, 200, 249, 305.
Ruisdaal (Jacques), 202, 244, 249, 331, 360, 368, 371, 372, 389, 418, 485 à 486.
Ruisdaal (Salomon), 249.
Ryckaert (David), le père, 420, 427, 486.
Ryckaert (David), le fils, 249, 336, 369, 486.

S.

SABBATINI, imite Buonaroti, 396.
SABLE (le) peut servir à nettoyer les tableaux, 253, 266.
SACCHI (André), 216, 311, 444.
SAENREDAM (Pierre-Jean), 249.
SAGTLEVEN (Herman), voyez Zachtleven.
SALIVE (la) sert à nettoyer les tableaux, 253, 272 — à quoi sert encore, 273.
SALVI (Jean-Baptiste), voyez Sassoferrato.
SALVI (Tarquinio), 487 et 488.
SALVIATI (François), 213, 396.
SANDARAQUE (poudre de), à quoi sert, 255.
SANDRARD réfuté, 411.
SART (Corneille du), 249.
SARTO (André Del), 70, 96, 197, 212, 304, 310, 318, 362.
SASSOFERRATO (le), 112, 197, 311, 360, 369, 487 à 488.
SATURNE (sel de), son emploi utile, 292.
SATYRE *(le) chez les Paysans,* 486.
SAVERY (Roland), 417.
SAVONNEUX (les) servent à nettoyer les tableaux, 264 à 265 — leurs défauts, *ib.*
SCHALCKEN, exemple pour les couleurs *propres* et les *locales* dans un de ses ouvrages, 27 — marques caractéristiques de sa manière, 187, 490 — comment il signait, 202 — imité par Van Deuren, 233 — prix de ses petites figures à mi-corps, 249 — ses *Vierges folles et sages,* 324 — endroits où l'on trouve de ses ouvrages, 370, 369, 360, 489, 490 — ses disciples, 457.
SCHELLINKX (Daniel), 340.
SCHIAVONE (André), 312.
SCHIDONE (Bartholomé), 101, 197, 216, 314.
SCHLEISHEIM (château de), renferme une multitude de tableaux, 228 à 230.
SCHOOTEN (George), 474.
SCHUT, disciple de Rubens., 88, 249.
SCRETA (Charles), surnommé l'*Espadron,* 129.
SCULPTEUR (le) peut s'instruire à Rome, 170.
SECKINGEN (François De), son portrait par A. Durer, 409 à 410
SEGHERS (Gérard), 88, 249, 316.
SERAFINO *Serafini,* 92.
SICCATIF (le), son emploi utile trop peu connu, 276, 292.
SIENNE (Marc De), 396.
SIGNATURES des principaux peintres, 194 à 204 — sont souvent peu solides quoiqu'originales, 205 — sont quelquefois en hiéroglyphes, 203 — sont souvent effacées ou falsifiées, 203 — authentiques, assurent les auteurs des tableaux, 204 à 205.
SLINGELANT ou *Slingeland* (Van), son fini précieux, 48, 490 — marques caractéristiques de sa manière, 187 — prix de ses ouvrages, 249 — a quelquefois

peint au vernis, 255 — endroits où l'on trouve de ses ouvrages, 321, 333, 360, 369, 370, 490.
SMIT, panégyriste de Rubens, 103.
SNAYERS, 308.
SNEYDERS, 88, 114, 249.
SOLIMÈNE (le), tableau qu'on lui attribue à tort, 509.
SOPRANI cité, 95.
SOUTMAN, disciple de Rubens, 88.
SPAENDONCK (M. Van), cité comme exemple parmi les modernes pour les choses inanimées, 174.
SPAGNOLET (le) 43, 95, 197, 216, 305, 314, 369, 491.
SPIRITUEUX (les) servent à nettoyer les tableaux, 253, 255 et suiv. — comment peuvent les faire *chancir*, 269.
SPORKMANS, disciple de Rubens, 88.
SPRANGER (Bartholomé), 202.
STAMPART et Prenner cités, 308.
STATUAIRE (le) peut s'instruire à Rome, 170.
STAVEREN (Jean-Adrien Van), 249.
STEEN (Jean), a excellé dans l'expression, 121, 491, 492 — s'est négligé par débauche, 182 — marques caractéristiques de sa manière, 188, 492 — différence dans la bonté de ses ouvrages, 237 — prix de ses ouvrages, 237, 249 — endroits où l'on trouve de ses ouvrages, 331, 360, 370, 491 à 492 — quelle manière de Metsu il a imitée, 451, 492,
STEENWICK, surpassé par son élève Pierre Neefs le père, 190, 249, 458, 459.
STIL (le) de grain n'est point solide, 274.
STOCK (Van). disciple de Rubens, 88.
STOCKART, curé à Cologne, son témoignage, 115.
STORCK (Abraham), 249.
STROZZI (Bernard), 95, 197, 216, 312.
STRUTT, son *Dictionnaire des Graveurs* réfuté, 411.
SUCCIN (vernis au), dangereux pour les tableaux, 281, 288.
SUCRE candi, à quoi bon dans le vernis à l'eau, 283.
SUEUR (Eustache Le) éclipse tous les peintres français, 57, 58, 140, 239 — son mérite discuté, 123, 124 — méconnu par Mengs, 159 à 160 — comment jugé par De Piles, 213, 214 — deux admirables morceaux de lui, 124, 306 — son style imité par Philippe de Champaigne, 400.
SUZANNE *au bain*, par Rembrandt, 475.
SWANEVELT, dit *Herman d'Italie* (Herman), 249, 333.
SYMÉTRIE (la) rend l'ordonnance mauvaise, 20, 194.
SYROPEUX (le ton) est mauvais, 194.

T.

TABAGIES (genre des), 188.

TABLEAU, en quoi il consiste, 12 — ce qu'il faut pour qu'un tableau soit bon, 13 — est d'autant meilleur qu'il attire davantage, 56 — ses beautés de détail ne peuvent en sauver l'ensemble, 56 — le *tout-ensemble* en peut sauver les fautes de détail, 56 — tout défaut saillant y est impardonnable, 56 — doit être jugé par son mérite, non par le nom du maître, 4, 30, 53, 56 et suiv. 75, 182, 236 à 347, 345.

TABLEAUX (les) mauvais rendent l'amateur aveugle, et les bons le rendent connaisseur, 2 — ceux que l'auteur a vus sont innombrables, 3 — pour devenir connaisseur, il faut en voir beaucoup, 4 — ceux de dévotion qui ne pèchent pas contre le bon choix, 16 — le mauvais apprêt en ruine beaucoup, 46 — trop noirs ne sont jamais bons, et pourquoi, 58 — anciens, peints à la détrempe, 90 et 91 — flamands et hollandais fort estimés en Italie, 136 — ceux à l'huile font seuls partie des collections, 143 — perfection de ceux des 16e et 17e siècles, 163 — défauts de ceux du 18e siècle, 163 à 164 — causes de l'infériorité de ceux du 18e siècle, 164 à 171 — pratique abusive de les examiner parderrière, 205 — peints sur métaux, pierres et autres matières, 206 — à l'huile, font seuls l'objet de cet ouvrage, 223 — sont maltraités par ceux qui les nettoient, 252 — comment il faut les nettoyer, 253 et suiv. — il en est qui sont peints au vernis, 255 — leur transport sur une toile nouvelle, bien connu à Paris, 278 — à quelle époque ils peuvent être vernis, 282 — entassés à Paris par les anarchistes, 295 — précautions à prendre pour en acheter, 345 et 346 — le prix des mauvais tombe et des bons augmente chaque jour, 340 et 341 — pourquoi le nombre des diminue de jour en jour, 342 à 345 — on en fait des *fidei-commis* en Italie, 344 — ne peuvent sortir de l'Espogne, 344 — doivent être jugés par leur mérite, non par les noms des maîtres, 354 — 440 — les bons exigent de beaux cadres, 361 — réfutation de ceux qui prètendent que Buonaroti n'en a point peints à l'huile, 394 à 396.

TACHES ineffaçables sur les tableaux, 268, 275.

TAILLASSON loue Rubens, 103 — a négligé les marques caractéristiques des peintres, 178.

TASSO (Augustin), maître de Claude le Lorrain, 168.

TEMPEL (Van den), 120, 452, 457, 516.

TEMPÉRAMENT (le), comment il influe sur la peinture, 130, à 131.

TENIERS le père (David), disciple de Rubens, 88, 113 à 114, 493.

TENIERS le fils (David), a excellé dans la transparence, 41, 493 et suiv. — est né à Anvers, 113 à 114 — éloge de ses ouvrages, 134, 493 et suiv. — comment sa touche le fait reconnaître, 179, 493 et suiv., 500 — comment il a signé, 202 — comment jugé par De Piles, 213, 215, 216 — prix de ses ouvrages, 249 — endroits où on en trouve, 305, 316, 331, 333, 336, 356, 359, 360, 369, 370, 371, 372, 493 à 503 — a réussi dans tous les genres, 359, 493 et suiv. — mais surtout dans les scènes villageoises, 134 — manière plus empâtée, qu'il a prise et abandonnée, 495 — a peint dans la manière de Rubens, 496 — a bien imité la manière du Titien, 501 — ce qu'on appelle ses *après-dîner*, 503.

TERBURG (Gérard), marques caractéristiques de sa manière, 187 — a tantôt signé, tantôt non, 202 — ses ouvrages, 249, 305, 369, 370, 504 à 507 — leurs prix, 249 — a été maître de Gaspar Netscher, 461 — dont il s'est vengé par une allégorie mordante, 506 à 507.
TÉRÉBENTHINE, voyez Huile de.
TERRE de Cologne, voyez Cologne.
TERRE d'Italie, voyez Italie.
TESTA (Pierre), 213, 216.
TÊTE humaine (la), seule partie isolée d'un animal propre pour un tableau, 14.
THÉOPHILE, moine, son manuscrit sur la peinture, 92 et 93.
THIELE (Alexandre), 402.
THIBALDI, 396.
THOMAS, disciple de Rubens, 88.
THULDEN (Van), 72, 88, 202, 216, 249, 316.
THYSSENS (Pierre), 249.
TILBOURG (Gil Van), 249.
TILIUS, 232.
TINTORET (le), 109, 182, 197, 213, 214, 215, 312, 360, 369, 371, 372, 507 à 508.
TITI (Santo Di), 310.
TITIEN (le) a méconnu le clair-obscur général, 40 — a très-bien connu la transparence, 41 -- copié par Rubens, 71 à 72 — copié par ses élèves, 73 — a été surpassé par eux pour la vérité, 100 — nommé à tort prince des coloristes, 99 à 101, 136 à 140 — a fait beaucoup de portraits, 99 — a fait peu de grandes compositions, 99 et 100 — comparé à Rubens pour l'effet, 109 — a caché ses procédés en peignant, 109 — son dessin est naturel, 137 comparé à Van Dyck pour la vérité dans le portrait, 137, 244 — comparé à Rembrandt et à Louis Carache pour le coloris, 138 — n'a fait aucun secret de ses couleurs, 165 — le Poussin a commencé par l'étudier, mais l'a abandonné ensuite, 167 — a gâté ses ouvrages par des repeints dans sa vieillesse, 180 — signait la plupart de ses ouvrages, 197 — son mérite pesé dans chaque partie de l'art, 213, 221 et 222, 223, 421 — est le premier dans une partie du coloris, mais nullement dans l'autre, 226 — ses ouvrages, 40, 71 à 72, 99 et 100, 137 et 138, 286, 304, 312, 318, 360, 369, 506 et 509 — comment il s'est perfectionné, 296 — comparé à Furini, 310 — comparé à Rubens pour la carnation, 315 — D'Argens lui préfère Van Dyck, 413 à 414.
TOILE, en quoi bonne et en quoi défectueuse pour les tableaux, 208 à 209 — très-grosse a servi aux Italiens et Espagnols, 207.
TOLL (Dominique Van), 249, 368.
TOLOSAN (vente de), 243, 403.
TON général du coloris, en quoi consiste, 31 — ce qui peut le rendre bon ou mauvais, 32 — peut séduire sans être rigoureusement vrai, 32 — doit dépendre du temps et des circonstances, surtout de l'espèce de la lumière dont le peintre fait choix, 32 — vineux, pourpre, fleuri, 32 — chaud, de quoi dépend, 33 — en quoi consiste celui qu'on nomme argentin, 34 — en

quoi ceux qu'on nomme gris et froids, 34 — vert, crud, froid, gris, farineux, syropeux, noir, brun ou monotone, toujours mauvais, 194 — doré, que le temps et le vernis font naître, 259.
TORENVLIET, 452.
TOUCHE (la), en quoi consiste, 44 — maîtres chez qui elle est peu ou point visible, 48 — détails sur ses variétés, sa bonté et ses défauts, 48 à 50 — comme il faut la juger, 55 — sert surtout à faire connaître les copies, et comment, 76 à 77 — toute d'une venue est mauvaise, 194 — sert à faire connaître les auteurs, 226 — peut rendre un tableau bon ou mauvais, 226.
TOUT-ENSEMBLE (le), comment il faut en faire l'épreuve, 54 — on ne peut jamais le juger de trop près, 55 — peut sauver les fautes de détail, 56.
TRANSPARENCE (la), en quoi consiste, 40 et 41 — les Flamands, les Hollandais et les Vénitiens y ont excellé, 41 — plus grande dans les panneaux de Rubens que dans ses toiles, 47.
TRANSPORT (le) des tableaux sur une toile nouvelle, comment se fait, 278 — réussit parfaitement à Paris, *ibid.* — combien coûte, 279.
TRÉVISANI (Antoine), 509.
TREVISANI (François), 197, 360, 371, 509 a 510.
TULPIUS, son portrait par Rembrandt, 474.

U.

UDHTENVELT, voyez Ochtervelt.
UDEN (Luc Van), 202, 249.
UDINE (Jean Da), 212.
ULFT (Jacques Van der), 249.
ULYSSE *découvre Achille*, 399.
UNIFORMITÉ dans le choix ou le rendu, toujours mauvaise, 194.
UTILITÉ de cet ouvrage pour tout le monde, 8.

V.

VAEDER (Louis De), 421.
VAGUE (Perrin Del), 213.
VALENTIN (le), ses effets outrés, 43.
VALKENBURG (Théodore), 200, 249, 523.
VANNI (François), 96, 197, 213, 310.
VARIÉTÉ (la) est très-nécessaire dans une collection, 355 à 356.
VASARI, un de ses tableaux, 310 — cité comme auteur, 310 — réfuté, 395 à 397.
VASQUEZ (la comtesse), 446.
VAUDREUIL (le comte De), catalogue de son cabinet, 437.
VEEN (Otto ou Octavio Van), maître de Rubens, 198, 213, 215, 479.
VELASCO (Antonio-Palamino), cité, 95, 248, 439.

VELASQUEZ, 95, 309.
VELDE (Adrien Van den), ses marques caractéristiques, 189 — a tantôt signé, tantôt non, 202, 368 — imité de près par Van der Leeuw, 232 — prix de ses ouvrages, 249 — ses petites figures, 370, 429, 430, 433, 434, 485, 529 — ses paysages, 371 — ses animaux, 372, 510 à 511.
VELDE (Guillaume Van den) le père, 511 à 514.
VELDE (Guillaume Van den) le fils, ses ouvrages, 139, 305, 360, 370, 372, 418, 511 à 514 — a surpassé tous les peintres dans son genre, 196, 511 à 512, 513, — ses marques caractéristiques, 196, 511 à 512, 513 — a tantôt signé, tantôt non, 202, 368 — prix de ses ouvrages, 249.
VÉNUS *Anadyoméne* (la) d'Apelles, 36 — de Médicis, 288.
VENUSTI (Marcello), collaborateur de Buonaroti, 396.
VERBOOMS (Abraham), 249.
VERELST (Simon), 249
VERHAEGT (Tobie), 479.
VERKOLIE (Jean), 249.
VERMILLON de la Chine (le) n'est point solide, 274.
VERNET, 239.
VERNIS à l'eau, est difficile à enlever, 263 et suiv. — moyen qui y réussit le mieux, 264 — combien ce vernis est dangereux, 282 — comment on peut en diminuer le danger, 282 à 283.
VERNIS au copal, moyens pour l'enlever, 263.
VERNIS (le) au mastic est le meilleur de tous, 254, 288 et 289 — sa grande utilité, 281 — comment se prépare, 289 et suiv., 292 — comment s'emploie, 270, 291, 292 — comment s'enlève, 254 à 256 — comment contribue au ton doré de certains tableaux, 259, 273 — comment on le reconnaît sur un tableau, 273 — quand il faut l'enlever, 271 et 272 — quand il faut le laisser, 273 — ne prend pas sur une surface huileuse ou grasse, 292 — comment il perd sa limpidité, 292.
VERNIS mauvais, quels le sont, 262, 281, 288 — moyens de les enlever, 263.
VERNIS tenaces et pliants 252, 263, moyen pour les enlever, 263.
VERNIS (tableaux peints au) 255. — tableaux repeints au, 276.
VÉRONÈSE (Paul), sa transparence magique dans les ombres, 41 — comparé à Rubens pour le manuel de l'art, 45 — copié par ses éléves, 73 — ses *Nôces de Cana*, 100 et 101 — n'a pas signé ses ouvrages, 197 — comment jugé par De Piles, 213, 216 — endroits où l'on voit de ses ouvrages, 45, 216, 304, 312, 369, 372, 514 à 516 — ses cinq Festins, ou Banquets, 516.
VERRE (peinture sur) ancienne, n'est plus guères connue, 207 — moderne, pratiquée à Anvers par une méthode nouvelle, 207.
VERRÈS, sa galerie, 293.
VERSCHUURING (Henri), 249.
VERT (ton), mauvais, 194.
VERT de gris (le) est une couleur solide, 274 — est dangereux pour les tableaux, 275.
VICTOORS ou Fictoors (François), 249.

ouvrages, 250 — endroits où l'on trouve de ses ouvrages, 321, 323, 326, 360, 370, 523 et 524.
WERFF, (Pierre Van der), 250.
WEITSCH, directeur de la galerie de Brunswick, 283.
WIGMAGNA, ses tableaux sentent l'émail, 48.
WILDENS (Jean), 198, 470.
WILLE, graveur, 244 — s'est trompé dans le maître de sa *Tricoteuse hollandaise,* 365, 453 à 455.
WILS (Jean), 120, 202, 232, 370. 371, 383, 524 à 525.
WINCKELMANN, ses connaissances appréciées, 161.
WINCKLER, banquier, possède un tableau de Helt, 428.
WITTE (Emmanuel De), 250.
WOHLGEMUTH (Michel), 409.
WOUTERS, disciple de Rubens, 88.
WOUWERMANS (Jean), presqu'égal à Philippe, 232 — ses ouvrages, 370, 371, 372, 525.
WOUWERMANS (Paul), père et maître de Philippe, 526.
WOUWERMANS (Philippe), marques caractéristiques de sa manière, 189 — comment il a signé, 200 — ses ouvrages, 232, 233, 305, 321, 356, 360, 370, 371, 372, 526 à 529 — Schellinks a peint dans son style, 340 — son frère Jean a été son élève, 525.
WOUWERMANS (Pierre), 250.
WURMSER (Nicolas), 91.
WYCK (Thomas), 250.
WYNANTS (Jean), 120, 145, 202, 250, 360, 371, 429, 433 et 494, 467, 526, 529 à 530.

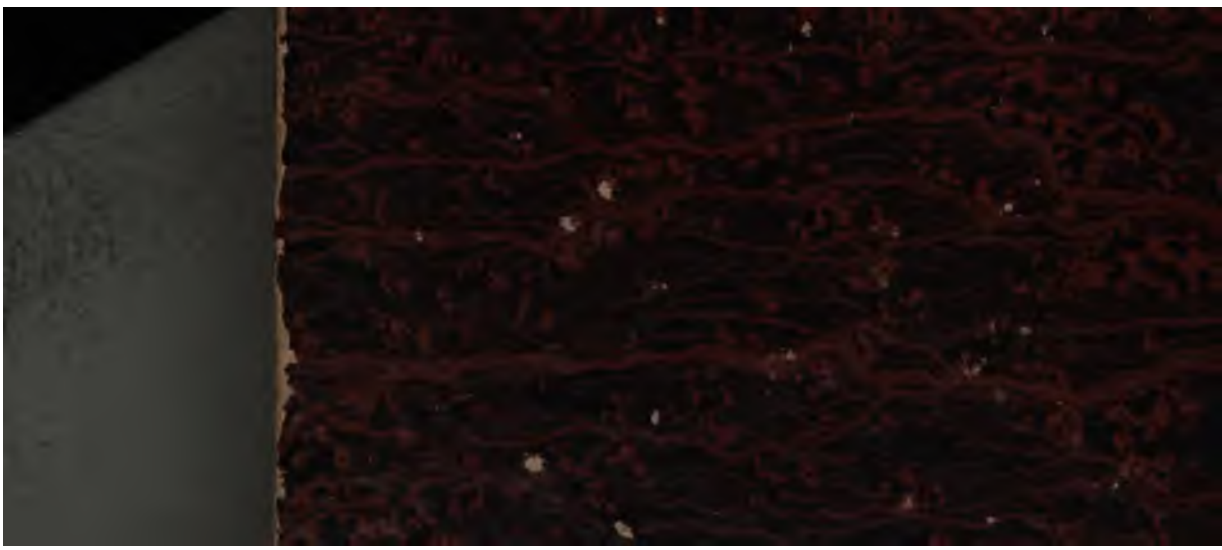
Z.

ZACHTLEVEN, Zaftleven, ou Sachtleven (Herman), 194, 250.
ZANCHI (Antoine), 509.
ZEUXIS, loué surtout pour son coloris par les anciens, 36 — son *Hélène à Crotone,* modèle de la beauté, 37 — son défi contre Parrhasius, 37 — a peint des choses inanimées, 157.
ZORG (Henri-Rokes), 250.
ZUCCHERO (Frédéric), 197, 213.
ZUCCHERO (Thaddée), 197, 213.
ZUMPUTZ (les), possesseurs du chef-d'œuvre d'Arent Van der Neer, 460.
ZWAANENBURG (Jacques Van), 474.

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.

DEPT. HISTORY OF ART OXFORD

27. 7. 1999

A 4 BUR

27.7.1999